

[illegible]

# مديح الخيانة



مديح الخيانة

\* مديح الخيانة  
\* تأليف: بسام حجار  
\* الطبعة الأولى ١٩٩٧  
\* جميع الحقوق محفوظة  
\* الناشر: المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع

□ الدار البيضاء • 42 الشارع الملكي (الأحياس) • فاكس /305726/ • هاتف /303339 - 307651/.  
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • ص.ب. /4006/ درب سيدنا.  
العنوان:  
□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - نهاية المقدسي - الطابق الثالث.  
• ص.ب. /113-5158/ • هاتف /352826 - 343701/ • فاكس /00961-1-343701/.

بسام حجار

# مديح الخيانة



تنفيذ النصوص: On Line Graphics  
شارع الإستقلال، قرب محطة الضناوي، بناية صيدلية بيبيلوس،  
هاتف: ٠٣/٣٧٠٣١٩ - ٠١/٣٠٦١٨٧  
لوحة الغلاف:..... لبيكاسو  
الفه: عمر حرقوص.

الترجمان

## مديح الخيانة

ما الذي يجمع بين إطراء الخيانة وبين نشر الحياة والأشياء؟ الى المصادفة، هناك الخفّة. او الأحرى: التخفّف من كل ثقل قد يزعمه لنفسه الفكر او تنتطح اليه الثقافة. خفّة القول إنّ الزعم المتماذي للمقاربات النقدية (في مجالات الفكر والفن والسياسة) أشبه بـ «لاتينية» العصور الغابرة والتي «ضنّتُ بشرف اللسان» على غير أهلها فكانوا العامة، وكانت حياتهم، كمثّل قولهم، نثر الحياة والأشياء.

صفة النثر أنّه يتقاطع. وصفته العبور والزوال والهشاشة والاتفاق والمصادفة. وهذه جميعها ما تتقوم به حياتنا التي، للمفارقة، لا ندعها لخدمنا كي يعيشوها، بل نصرّ على لعب ادوارنا فيها كاملةً. واللعب صفة النثر ايضاً. الشتات. الانتشار. التفرّق. على الضدّ من جمع الجموع. فما لا يجمع يُفرّق. والتفرقة، على غير قياس الوحدة، تحيل الأنا الى فصامٍ متمادٍ فتكون الأنا والسوّى. وتضفي سمات الغرابة والغريب والتغريب على ما كان داجناً، أهلياً، محلياً، ومألوفاً.

زعم الجاحظ أنّ الشعر لا يترجم (لا يُنقل) ومذ ذاك والشائع في مقولنا الثقافي ان نقل الشعر من لسان الاصل الى تصارييف لسانٍ آخر،

إنما هو خيانة . وينعتُ بالخيانة زرايةً وتقبيحاً . فكلُّ شوب في الأصل تدنيس لأن الأصل لا يكون إلا إذا كان شبيهاً بذاته على الدوام . والدوام منطقته ومتنه فلا يُشبهه البشر في شيءٍ ، ولا تشبه لغته لغتهم ، فهناك تكون اللغة معنى ، وهنا تكون لغواً . هناك تكون شعراً ، وهنا تكون نثراً . ذلك أن لغة الجواهر المعقّدة هي لاتينية الأصل ، ولغو العابرٍ ها هنا من دارجها ورطانتها ، ولا قرابة بين القولين .

الترجمة خيانة الأصل مثلما يكون العابرُ والزائل خيانة الدوام . والنثر خيانة الشعر .

في ما يلي بعض من السعي المتماذي وراء خيانة الشعر بنثر الحياة .



## شعر الترجمة

غالباً ما يقتزن عمل الترجمة وصنيعها بصفة «الخيانة» وان وصفت احياناً بالجميلة. فالخيانة حين تكون جميلة لا تكف عن كونها خيانة، على رغم نبل القاصد ومقاصده. وما ان يدور سجال نقدي، مهما بلغت مضامينه حول «الترجمة»، حتى ينقسم المتساجلون الى فرق وطوائف بين مدافعين عن معيار «الحرفية» في الصنعة، وانصار التصرف في اداء المعنى. وبين البينين تقف جماعة الاخذ بالرأيين وسطاً، فلا الحرفية ولا المعنى، بل تدوير هذا وتربيع ذاك لكي تتم مقاصد النص المنقول في النص الذي ينقل اليه، من دون الرجوع الى ذلك الذي ينقل منه. فالترجمة تستوي اصلاً لقارئ اللغة الواحدة ولذلك يجاهد الاصل الثاني إيّاه في محاكاة الاصل الأوّل ولا فارق بين الاصلين الا فارق مرتبة.

اما قارئ اللغتين فله قراءة ونظيرها، وله قدرة ان يدرك ما لا تدلّ عليه اللغة الواحدة او لا تسميه، لذلك دأبه التنقل بين المنظومتين المرجعيتين، ان تتدخلان في وعيه وثقافته، فيحظى منهما بالمجرد المكنون وبما تطول اليه التسمية وبما لا تطول اليه. ويصبح بالامكان، عبر إدراك المسمّى، ان يعثر اللامسمّى على مقوم ما في التعبير. ولذلك تزعم صنعة الترجمة ان لا

مساواة على الاطلاق بين قارئ اللغة الواحدة وقارئ اللغتين، والمترجم من طائفة اولئك، وإذ يخون، من طريق الصنعة التي له، يجعل الخيانة اصلاً، أي لا خيانة، ما دامت الاصول هي التي ترسم الحد بين الصريح والزائف وبين الصائب والكاذب.

وإذا كانت الترجمة، النقل من لغة الى لغة، هي الخيانة بعينها، كما يقول معظم النقاد ونصده، فإن ترجمة الشعر هي مآثرتها، او صنعها الاعظم. ذلك ان نقل عنصر الاوالة الذي يتقوم به الشعر، يكون نقلاً لخيانة، أي خيانة الخيانة، إذا كان للصفات جواهر تتقوم بها. فالمترجمون إذاً، نقلة، جميعهم، ولا استثناء. ومترجمو الشعر لا يختلفون في شيء عن ابناء العمومة مترجمي النثر، إلا أنهم يزعمون لانفسهم ما لا قبل لاولئك به، وزعمهم هذا يوازي صنعة الشعر ذاتها. إنهم «القرءاء» والآخرين مجرد «قرءاء» وقراءتهم تستلزم نصاً لا يقارعه الا النظرير ونظيره بقصد المقارنة حتى يبطل القران، لان القارئ عندئذ لا يكون إلا قارئ لغتين، إلا مترجماً، فإذا كانت البديهة ترجمة هي وجهة قراءة، فحيال تعدد المعنى ونقصانه وتردده بين الهم بالقرءاء والإمساك عنه، وبين الانشاء وحذقه، لا تكون القرءاء الا جملة اختيارات تفي احدى وجهات المعنى وتجزئها. ومترجم الشعر لا يفعل إلا أن يختار ما يفي بوجهة قراءته. فقد لا يكون الشاعر ناقداً لشعره، ولو كان لأساء ربما، إلا أن المترجم، في نقله الشعر، لا يستطيع إلا أن يكون شاعراً وناقداً في وقت معاً.

هو شاعر لانه ينقل عن الاصل اصلاً لو خائناً (والا ما هو الشعر؟) وناقد لانه في انشاء ترجمته يشير الى وجهة قراءة ويدعو اليها. ما يعني ان ترجمة الشاعر هي إياها قراءة شعره، وهي تختلف وقد تتناقض احياناً كما تتناقض قراءة التأول التي نصحبها النقد الحديث إماماً وملة. فمن يترجم رينه شار مثلاً لا يسعه إلا أن يختلف (يفترق) في

ترجمته على نحو ما يفترق قراء لكل واحد منهم نهجه ووجهته في القراءة. وبذلك تستحيل المفاضلة وعقد المقارنات إلا بما لا يمس الترجمة بالذات، بل يمس صنعتها التي تقتصر على الشكل والعمل المعجمي والخطأ في نقل المفردات أو الجمل. فما يطول من الشوائب الى «خيانة» الترجمة يطول وبالمقدار نفسه الى «خيانة» التعبير، أو ربما مقدار الازاحة الذي ينبني عليه. فالتعبير على صورة الترجمة ومثالها، نقل من ضفة الى ضفة، بواسطة الصور. اي انه صنعة الازاحة التي تميز بين حيّزين وصعيدين: العالم الحق وعلائقه، وصورة العالم الحق وعلائقه في متن التعبير. وليس بين الصعيدين ما يكفي من الشبه لكي تنعقد المقارنة كأنها تخاطب نظيرين، فالنظيران هما، على وجه ما يدركه قراء اللغتين المترجمون، استكمال هامش التسمية في النظر الأول بما تكتمه التسمية (أو تأنف من تسميته) في نظيره. وتداخل هذين، وحده تداخل هذين، من شأنه ان يرسم حدود المعنى من جوانب تعدده.

حَسْبُ القارئ (قارئ اللغتين) ان يستعيد ميراثاً من الترجمة هائلاً في العربية، قديمها وجديدها. ولكي لا ينفذ غباراً عما كساه الغبار منذ زمن بعيد، حَسْبُه ان يقرأ من جديد ذلك الديوان الضخم من الشعر المترجم الذي نشرته مجلة «شعر» البيروتية، او مجلة «حوار» اضافة الى ما صدر في العقدين الاخيرين، في سلاسل مشهورة شديدة الرواج، من ترجمات لشعراء عالميين انجزها شعراء عرب واصبحت بمثابة اصول للحساسية الشعرية العربية.

واذا كان بعض النقد (الجزري، الاصولي) انكر بعض هذه الاصول، وكرّس بعضها الآخر (الصراع بين رواد مجلة «شعر» ودعاة الواقعية الاشتراكية، من عروبيين ومتمركسين) فلا يعني هذا ان الاصول التي كرّست عربية المنشأ، بل هي على غرار الأخرى ترجمة حلّت محل الأصول واستبدلتها. وبصرف النظر عن المشكلات التي اثارها (ولا

يزال) سجال جدوى الترجمات ومصادرها، فان المضمّر في كلتا الحالين لا يعدو المداورة على مشكلة استحالة النص المترجم الى اصل قراءة قارئ اللغة الواحدة. وهو القارئ الذي لا يضيره، طوعاً، ان تكون الترجمة اصلاً على غرار اشكال التعبير قاطبة.

في هذا المعنى يطرح السؤال حول جدوى «الترجمة» سؤالاً مماثلاً حول جدوى التعبير، إذ يجتمعان في اطار التساؤل الاشمل عن «الايصال» و «الاتصال» و «التواصل». وامام هذه الاسئلة، جميعها، فكرة القطع والوصل والعبور والترحال وصانعها «هرمس». فأى امانة يقصد المترجمون وهي ليست في مستطاع الاصل الذي ينقل عنه، وليست في المقاصد التي أملت الاصل؟ اذ نقرأ، على سبيل المثال، في ترجمة صدرت منذ بعض الوقت في بيروت، «نهارات مترمة» لجان تارديو، (نقلها الى العربية وضاح شرارة، دار الجديد ١٩٩١) ما يسلط بعض الضوء على مشكلة المترجم - القارئ ومشكلة التناظر بين الاصل والنظير (هذا الاصل فرنسي والنظير عربي).

ولا يتاح لقارئ اللغتين ان يمثل امام تناظر النصين الا ان يستدرج الى حلقة قصور اللغة الواحدة (سواء كانت اصلاً ام نظيراً)، فيقف المعنى عند مسمياتها في حين يُكتم اللامسمى في اطارها فلا تولّد او تستدعي إلاّ قراءة ناقصة، او على الاقل، لا تفي العبارة والسياق. واذ يستغلق احد النصين يصبح النص الآخر معيناً في التقاط الفروق (الحذافير ربما) التي تضاف الى «المفردة» ما ان تحلّ في «موضوع» (جورج مونان) من السياق.

وعندئذ يجد المترجم ان لا مناص من الاختيار، ويصبح وجه العبارة خياراً محضاً بين احتمالات لا يرجح بينها الا اعتماد المترجم وجهة في القراءة: و Ce mur sans drame يكون «الحائط الخلو من خبر» و Indolente demoiselle: «ايتها الصبية النؤوم الضحى» و SOL

حرث... الخ فالقارئ (قارئ اللغتين) يحيل اختيار المفردة في موضوع من دون سواها الى رغبة المترجم في ان يأنف من القول البديهي، المطابق بحرفه لمفردة الاصل.

وليست تلك الأنفة الا من قبيل التأول الذي يستحضر المعنى من حيّز غير لصيق بالذاكرة الآنية، بل يوغل بعض الشيء في استقصاء المفردة في تحولاتها الحيوية.

فاذا كان الشعر لا يفسح في انبناء قوله هامشاً للاتفاق او المصادفة، ولا يستدرج الكلام من الحيّز المستعمل كما تدل عليها نياقة القاموس، لا يسع الترجمة عندئذ إلا أن تقرأ هذا الشعر بمفرداتها الخاصة مستعينة بتلاوين الفروق (مضمار المكتوم في اللغة المنقول اليها ومضمار المسمى في اللغة التي ينقل عنها، او العكس). وليس في مثل هذه الصنعة بديهة او اتفاق. ولذلك فبمقدار ما يتناظر النسان، شكلاً وصنعة، لا يلبث احدهما، وهو نص قارئ اللغة الواحدة، ان يستقيم في شعرية خاصة ولا تستمد عناصرها إلا منه، فتصبح الحذافير التي يوفّر لها النص المقابل كسباً له وعنصراً من عناصر استوائه اصلاً. اليس ان الترجمة، صنعة وقصد، تخاطب في الاغلب قارئ اللغة الواحدة الذي لا يقرأ فيها ترجمة لنص هو الاصل، بل يقرأ فيها اصلاً لشعر شاعر لا يجيد لغته. فما يسعى اليه هذا القارئ، اذا كان قارئ شعر، شغفاً، هو شعر الترجمة لا ترجمة الشعر.

## فهم ما لا يقال

من عناصر الافتراق بين منحنين لقراءة القصيدة ما يتَّصل مباشرة بتعريف الشعر وحده. واذ تفترق القراءات وتسلك شعاب التأول فهي بذلك إنّما تؤكد على أولوية الاختلاف لا الاتفاق. وبيانُ التعريف المُشكّل زعم العرب أنّ الشعر هو فعل قول. أو هو التعبير بالقول. وعندئذ تنقسمُ جمهرةُ المساجلين بينَ «لماذا لا تقول ما يُفهم؟»، على غرار ما تبتدعه مصنّفات تدريس الأدب في مراحل التعليم الثانوي، وما شاكلها من مراحل التعليم الجامعي. ولمن يحسب أنّ عناصر هذا السجال النقدي قديمة جاوزتها حداثة المحدثين، أن يستعيد النقاش حول «الغموض» أو «الصعوبة» في «الشعر الحديث» للتثبت من أن الردّ المُفحَم المأثور عن أبي تمام: «لماذا لا تفهم ما يُقال؟»، لا يزال أداة الإفحام لمن يحسب أنّ وظائف القول شعراً تهبط الى دركِ الشبه بوظائفه نثراً. وفي كلتا الحالين تُردُّ ماهية الشعر الى الإفصاح (نسب الفصاحة) والقراءة الى «فهم» القول. والفارق البسيط، حين تكون الحالة الأولى طلب الإتيان بما يُفهم من القول، والحالة الثانية طلبُ الفهم لما يؤتى به من القول. أي جَلْبُ مادة الكلام ومدركه.

وما يغيبُ في هذا كَلِّه حملُ الشعرِ لا على القولِ (بوصفه فعل قول، كما تقولُ العرب)، بل على الإمساكِ عنه والهمُّ به على الدوام. وإذا كان لا بدَّ من السؤال، ما دام السجالاتُ أسئلة لا أجوبة، فيُصبح على النحو التالي: «لَمْ لا تفهم ما لا يُقال؟». فلعلَّ الجدوى، كلَّ الجدوى، في ابراءِ حدِّ الشعرِ ممَّا يكتنفُ فعل القولِ من لغوٍ ورطانة. إذ يصعبُ ادراك معنى الشعر حين يُستنفذُ بحدِّ الإفصاح والإبلاغ والإيصال، أي تصريح الكلام على أصل واحدٍ للمعنى، ويكفي أن يؤتى (من الكلام) بما يُعبّر عنه، لأن الشعر يُصبح بهذا المعنى صنعة.

وإذا كان الشعر يُقيم على صنعة الإنشاء بالقول فلكي يُشير، بالمضمر، إلى أنَّ عصبه ومثنه ومادته بخلاف ما ينشئه الإنشاء. ذلك أنَّ الشعرَ هو ما لا يُقال في معرض الإفراط في قوله. لأنَّ ما لا يُقالُ يبقى، هو وحده، بمنأى عن التكرار والهديان. لأنَّ التكرار تصريح للقول على أصل واحد. والهديان إفراط في القول وبذخٌ بالعيي من معناه. ربَّما كان الشعرُ حدَّ استقراء الصمتِ. فقط.

## ميراث الرياح

بعضُ الرواة، رواة القصص، لا يكتبون إلا سيرتهم، مراراً وتكراراً. وللمفارقة، بياناً، تروى السيرة كلَّ مرةً مختلفةً، أو على سويةٍ (سجية؟) مغايرة. ويعجب القارئ، الذي هو نحن أو شبيهنا، كيف للسيرة الواحدة ان تضاعف أوجه عيشها كمثّل ما يتضاعف الوجه تكراراً في المرايا المتعاكسة. ألأن الحياة، لا بلْ خُبر الحياة (لا خَبرها)، هو الذي يهب المعنى أو يحبسهُ ضناً وامساکاً؟ أو ربما لأن اللغو أغلب في إنشاء اللغة، فتتكرّر لهجاتُ اللسان الواحد ويتراءى من ثبات الحال تبدّل أو وهمُ تبدّل، هو، بالذات، قوام القصص وصناعة الرواة. الخُبر إذًا، لا المشاعر، رديئة أو جميلة. ولكن، كيف لخُبر العيش أن يُكتب خلواً من المشاعر؟

راينر ماريا ريلكه، شاعر «مراثي دوينو»، لا يدع، في شأن البقاء الذي يصبو اليه الأدب، ظلاً لارتياح أو لبس. فهو الذي يغتبط، أخيراً، لأنه «تعلم ان يرى»، لا يطمع بأكثر من عشرةِ اسطر لها معنى، في ختام حياة مهما طال أمدُها أو قَصُر. وخورخي لويس بورخيس، الأعمى مدّاح الظلام، لم يبلغ في طمعه حدَّ العشرة، وقصر مبتغاه على سطرين أو ثلاثة. علّ الأثر يبقى، ضئيلاً، لكنه يبقى.



سيرة في سطرين أو ثلاثة. لا بل معنى السيرة، إذا كان لأي شيء أن يعني شيئاً. إذا كان للغة الآن ما تجترحه غير اللغو. والباقي رطانة. رطانة وهذر. غير أن الرواة يعشقون الرطانة ويعشقون الهذر، ولا يباليون إن سكت ريلكه أو ضربَ بورخيس العي. لا يباليون إن كان الميراث ميراثاً يبقى أو يزول. مُتَشَدِّقُونَ مثل أهل الخُبَر لا الخَبَر، وثرثارون ودهاة وكَذَبَة. وهنيئاً لهم، لأن مقاصدهم ليست الزبدة بل الزَبَد. ليس البقاء الذي يُحَجَّر (يُستحجر) في ميراث بل البَدَد الذي هو ميراث الرياح. وإن يقبض «الشعر»، صفة العني، على كل معنى، فعساه يستنفد المعاني وعلامات الإهداء والأثر... واقتفاء الأثر؛ وبعد أن يفرغ العالم من كل هذا يتاح له أن يكون على صورته، لا أن يُشبه شيئاً. عالم تلك حاله، حال نقصان المعنى، يتخفف من جواهره الثقيلة، ويمثلُ ابداً في وجدٍ خاطفٍ هو العَرَض. لا النهج بل المفترقات. لا الواحدية بل التعدد. لا الحشد بل فردية كل ذات غريبة.

يجد الرواة ما تختلف به السيرة الواحدة عن ذاتها، إذ لا يجهدون في تقصّي التتابع. ويجيدون، في القصص الذي لا يشبه شيئاً، أن يكونوا، كل مرة، غرباء عن أنفسهم. غرباء أنفسهم. شطّار لا منفصمون.

## اصنام ريفية

قد يكون أجمل ما كتبه فلوبير (غوستاف، لا احد سواه) النص الذي وصف فيه علاقته براقصة خلال رحلته الى مصر. وكانت السلطات آنذاك قد أصدرت أمراً بنفي الراقصات وفنانات الملاهي الى الأرياف، بعد أن تكاثرت أعدادهن في القاهرة مما أثار حفيظة الأوساط المتشددة والمحافظة. إلا أن أمر الراقصة وفلوبير لا يعنينا هنا في شيء. وما يلفتنا هو لجوء السلطات الى نفي الملدات ومبعثها الى الهامش، الى الأرياف البعيدة التي تمثل، على وجه ما، أطراف الأطراف. وكأن القصد من الإبعاد قلب الصورة الراسخة في الأذهان ومفادها أن المطهر الفعلي يتم هناك، وأن ما تدنسه المدينة يتعافى لمجرد النزوح عن الإختلاط والغفلية التي ترد الذات الى فردية مفرطة. فالملدات هي الإنفاق والهدر والبعثرة، والرخاوة والرضوخ لمنطق أن لا تكون أحداً متعيناً ومنظوراً ومُراداً. أما اللحمة التي تنشئها حلقات الريف الأضيّق، فهي عكس ما سبق، حيث تتعدى حلقة العموم الى حلقة الخصوص، وتلغى حدود الفصل بينهما. ولا تكون أنت إلا بمقدار التطابق بينك وبين الصورة التي يصنعها إتفاق القربى والجيرة، واتفاق التكافل على ارض السيية (المشاع) التي هي أنت، والتي

هي حياتك الخاصة.

لذلك حين تتكون المدينة لا تلبث الغوغاء أن تحيلها الى أرياف متجاورة. وحين يزدهر المقهى أو الروض أو الحديقة العامة، تُسارعُ المخيلة الريفية إلى افتراض طاولاته أو مداه على أنه مضافة، ودكة استقبال لأصدقاء وزملاء حرفة أو أهل ريع أو إخوان عشيرة. وحين يكتب الروائي والشاعر، يكتب حينئذٍ لألفٍ مفقودٍ، ومسارَ طوافٍ في غربة غاربة لا قاع لها ولا قعر. وحين يخطب السياسي يعقدُ المعاني قاطبة على مفاهيم التعاضد والتكافل والبذل والعطاء والاتحاد، وفي مُنتهى مخيلته مَثَلُ «حزمة القصب» إياها، والإخوة الأعداء.

غلبة كل هذا في القليل وفي الكثير مما يدور حولنا. في التفكير والسلوك وتدبير الشؤون والإبداع. وكل الإصرار على حداثة لنا تحتضنها المثلُ الرعوية التي لا تملك إلا أن تكون أصولية الهوى. وذلك أن دأب المذات أن تعيد الفرد من كنف الاحاطة الرعوية الى خيار المفاضلة والتفضيل. أي خيار المشاعر الحميمة التي لم تصبح مشاعاً وسيية. تبقى أنت الغريب أيها القارئ، في المدينة التي تحرسها الأصنام الريفية.

## شذاذ القراءة

هل انت قارئ جيد؟ وماذا تقرأ؟ لا بل ربما يكون السؤال الأجدر بالإجابة هو: لماذا تقرأ؟ وهل القراءة ضرورة؟ وإذا كانت ضرورة فعلاً، فلأي غرض؟

هذه الاسئلة جميعها، يقول دانيال بيناك في كتابه: «كَمِثْلِ رواية»، خاطئة ولا صلة لها بما يدفع القارئ، نهما كان ام مجرد قارئ كسول عادي على صورة غيره من الفنانين أمثالنا، الى القراءة. والسؤال على هذا النحو لا بد أن يُضمّر الزعمَ الرائج، منذ فضائل اكتشاف البنيوية الذائعة الصيت، بأن فعل القراءة يقتضي حالة من العزلة التامة، لا بل قد تكون اقصى درجات العزلة، صُحبة «النص»، بين المزدوجات طبعاً. فهناك طقوس ترافق هذا النشاط الذي يُثير الخشية في روع كبارنا وصغارنا ما أن يُبتلى واحدٌهم بالقدرة على فكّ الحرف وطلسمه. ذلك ان «النص» على حدّ هذا الزعم، جادة كثيرة المعارج (للمفارقة) ولكنها المفضية حتماً الى العلم والمعرفة والثقافة والشهادة (نقصد الدبلوم، على قول الفرنجة، لا تلك التي تطالعنا صور مزاوليتها فوق الجدران) فالمكانة والوظيفة والدور الاجتماعي.

يقول دانيال بيناك، وهو مؤلف روايات بوليسية لا ناظم «إلياذة هوميروس، وهو ايضاً، لعثرة في طالعه، مدرّس صبية وفتيان في المرحلة الثانوية، اي في المرحلة التي يبدأ فيها هؤلاء يشيرون الى ذلك الكائن الورقي المستطيل بتسمية غريبة لا تخلو من الخشية والمهابة: «الكتاب»، يقول إذناً إنَّ ما يتهدّدهم طيلة أسابيع العام ليس رواية بعينها، بل هو «الكتاب» وما يرافقه من ضجر العزلة إياها صاحبة «النص»، سطره المضبوطة على قياسٍ وحروفه الزائغة في تراصف مرعب يُذكر بعالم الحشرات واسراره.

«الكتاب» اذاً هو فكرة المطهر قبل اي شيء آخر؛ «فترة» الانتقال المؤلم الى سوية المكانة التي توازي الجزاء العادل.

ولكن ماذا لو يُترك لنا، نحن عامة البشر الفانين، ان نعثر على جانب المتعة في القراءة. ان نقرأ كل شيء ولا نقرأ شيئاً، ان نقلّب الصفحات ولا نستكمل القراءة. ان نقرأ على الطريقة البوثرارية (نسبة الى السيدة بطة غوستاف فلوبير) اي ما يستجيب مباشرة لرغبة فينا. ان نؤثر سان انطونيو في «رؤوس مصبرة واكياس» على الاعمال الكاملة لتوماس مان. ان نؤثر خفة دانيال بيناك في «بائعة النثر الصغيرة» على تمام حداثة فيليب سولرز وعبثه الجزويتي. ان نؤثر النص الكامل، غير المهذّب، للكماسوترا على عبقرية المعلقات السبع، وعذوبة الهايكو الهشة على مطوّلات أحمد شوقي و.. محمد مهدي الجواهري، وعمى طه حسين النثري على كفاف المعري المنمّق؛ ذلك ان القراءة مصحوبة دائماً بمشاعر هي الاقرب الى المشاعر الغرامية. والمشاعر ايثار وتفضيل. وهي اعلاء لشأن المتعة، متعة القارئ، والاقرار بحقه في الصمت. ماذا تقرأ؟ وما الذي يستهويك في ما تقرأ؟ وما الذي ترويه هذه الرواية؟ وما الذي يقوله هذا الكتاب؟.

للقارئ من عامة البشر الفانين ان يغفل عن قراءة روائع الادب العالمي،

وان يُشعل التلفزيون ساعة يشاء، وان يبَدّد سجره بشرط مصوّر لإرجيه\* وليس ليون تولستوي، اذا كان بالغاً، وان يقرأ ولو في الخفاء اغاتا كريستي، اذا كان في الصف الخامس الابتدائي ويجبره جلادو المناهج الرسمية ان يحفظ بالاسماء والارقام والتواريخ موقعة «عنجر» او ان يستظهر نصاً لجبران مسعود.

مَنْ يهوى القراءة البوقارية، القارئ الشاذ كشذاذ الافاق، له مرجعان: جاك بريثير الذي ألبس كبار اعلام القاموس (المنجد) طاقية حمراء. ودانيال بيناك الذي يعترف، معترفاً، انه لم يحب ولم يقرأ ولن يقرأ بعض قمم الأدب، اذ تستهويه من الدنيا مكانة غير المخلدين.

---

\* Hergé كما لا يخفى مبتكر شخصية «تان تان» في كتب الشرائط المصورة.

## «الضحك» و «الروائيون»

أولى روايات الروائي الراحل غالب هلسا تحمل عنواناً غريباً: «الضحك». ووجه الغرابة ليس في أن تحمل رواية ما مثل هذا العنوان، بل ان تكون رواية عربية، وتجاهر، بدءاً من العنوان، بالمحرّم الذي صنّفته الاصوليات (الدينية والسياسية) شراً على وجه الإطلاق. فالثقافة العربية مقطبة على الدوام وأنواعها الكتابية تحرص على ان يكون الثقل فحواها، ولذلك ربما تصطفي من صفات المزيج (وهو هجنة) ما يشبه الترسّب والتراكم والركود، لكي لا نقول: الاستنقاع والأسن. فالضحك بلبلة وشقّ لوقار الفكر والفكرة، يستبعده الخبر (عصب ثقافتنا) لان الخبر هو القرين المحكي للاحداث الجسام. والجسامة لا تستحيل تنذرأ وفكاهة الا على ألسنة الرواة. أما ان يكون غالب هلسا قد اختار «الضحك» عنواناً لروايته فامر لا يحيد عن منطق الطباع التي تجعل منه روائياً. ولذلك اختار، ربما استكمالاً لساره الروائي الذي بدأ بالضحك، ان تكون روايته الاخيرة التي صدرت قبيل وفاته، بعنوان: «الروائيون». كأنه، برغم الانهيار الذي كابده في ايامه الاخيرة، تنبّه فجأة الى خيط النسب الرفيع الذي يشدّ الرواية الى الضحك، ويصرفها، في الآن ذاته، عن

## تقطيب الفكر والافكار.

الضحك، السخرية، الفكاهة. اسماء مختلفة للحس الذي نشأت منه الرواية. رابليه وليس ديكارت. فالأول، على سعة اطلاعه والعمر الذي صرفه منقبا في ميادين المعرفة، لم يشأ أن يكون فريداً بين أعمدة الحكمة السبعة. ذلك ان حكمة الرواية تختلف عن حكمة الفلسفة وصنوف المعارف. واذ تستقيم الكتابة الروائية في القرن الثامن عشر الاوروبي، فانما تفعل على نقائض العقلانية التي تجعل، في استلهاهما مبادئ «لايبنتز»، من كل موجود نتاجاً لمنطق العلية؛ فمقابل «لكل شيء علة» تتقوم الرواية، شكلاً ومضموناً، على نفي السببية العقلانية نفياً قاطعاً. ومن هنا ربما اكتشف غوستاف فلوبير لبدأ «الحماقة» (وان كانت الترجمة لا تفي بمعنى المفردة؛ فالحماقة هنا ليست نقيض المعرفة، ومن جملة مرادفات: البله، والخلل، ومجانبة الصواب... الخ، بل هي الخفة الجوهرية في تكوين الفرد) في الوقت الذي ابتكر فيه العقل القاطرة ولحظة تيقن هيغل من امتلاكه لروحية التاريخ الشامل.

راح فلوبير إذاً يتقصّى «الحماقة» التي تمثل بعداً ملازماً للوجود البشري. فالحماقة التي تثير الضحك ليست هي الملهة، بل شعرية الوجود، على قول سترن، التي تجتمع في الاستطراد المتواصل، وفي سلوكها المعارج النقيضة لنهج الايديولوجيا. ذلك ان الايديولوجيا هي «منطق الفكرة» (حنة آرندت)، اما الضحك (ضحكة الله) فهو التشكيل الأولي، قبل تشكّل الكلام بالحقائق التي تحدّ المصائر الناجزة سلفاً. واذ ينبعث الضحك من السخرية، تستكمل الرواية عناصر قوتها، لا بل ما لا يستطيع ان يقوله سواها. والفن الروائي بهذا المعنى هو الفن الساخر، على قول كونديرا، لان حقيقته «مخيفة»، لا تقال، وغير قابلة للقول. والسخرية تثير الحنق والانفعال، ليس لانها تتوسل الهزء والاستعداء، بل لانها تكشف عن خداع الاطمئنان الى عالم مدرك وواضح وتجعل منه،



---

بواسطة التهكم، شديد الالتباس. واللبس في حد ذاته هامش تشكُّل  
«الأنوات الاختبارية» التي «تسمَّى الشخصيات الروائية».  
ربما لم يرد غالب هلسا ان يقول كل هذا في اختياره عنوان روايته.  
ربما أراد ان يقول ان عكس الضحك ليس البكاء، بل وقائع متعددة  
الاسماء: الايديولوجيا، التوتاليتارية، العالم المسطح، الاصوليات،  
الطمأنينة، وغيبة الكائن.

## كانت الرواية تروي

قد تكون الرواية كنوع مجرد أكلوبة. إلا أنَّ بعض كبار كتابها يزعم أنها أشبه ما تكون بالحياة، مجرد أكلوبة حقيقية. وتفقد قوام ما تتقوم به، مادة وسياقاً وسحراً يجعلها نوعاً، لا بل النوع الفريد، على حدة، عندما تروح تقلد نفسها: تقنيات ومزاعم السرد التي تجهد في تكذيب اكذوبتها. عندئذ تصبح الرواية أشبه بالحياة المضجرة، الرتيبة، ومنتهى سعيها أن تشبه نفسها وتقلد مزاعمها وتحيل نثرها وشتاتها الى ادب وقاعدة.

الادب والرواية والصلة بينهما. تكرار السؤال الذي لا يهتدي الى اجابة. والمؤكد ان الصلة المشروعة التي قد يُسأل عن مقدار متانتها هي صلة الرواية بالنثر. فهي كائن نثري لا يتموه بمزاعم الكلام الذي يتنكب ترابيته ويتصفى ويمصل ويتجرد ويصبح هلاماً مفارقاً. اذ يزعم نثرار ومتشدد ومهذار من طراز بوهوميل هرابال، احد اكبر روائي اوروبا الوسطى، ان لم يكن اكبرهم على الاطلاق، ان البحث عن اصل التسمية لا يدع مجالاً للشك في انتماء «الرواية» كنوع الى النثر في مراتبه الدنيا. والمرتبة الدنيا، في صناعة اللغات، ليست هنا حكم قيمة. إنها مجرد

وصف. ذلك ان اصل التسمية الاوروبية (رومان) هو نقيض اصل التسمية العربية (رواية). والرواة هناك لا يُشبهون الرواة هنا. وأغلب الظن ان ما انتقل اليها من تقنيات السرد والحكاية يعتلّ بشبهة العجمة. ذلك ان (رومان) هي الحكاية المكتوبة بلغة اهل روما، اي اللغة غير النبيلة، العادية، التي تشبه عيش الناطقين بها، صانعيها، وصانعة لهجاتهم وتعابيرهم ونثر حياتهم اليومية. ومقابل الحكاية المكتوبة بلغة اهل روما، هناك النوع النبيل الذي يكتب باللاتينية، حصن القول الاكليركي وكتبته. ومنذ ذلك الوقت يتواصل النزاع، نزاع الاعتراف والحرم، بين رواة القصص وحرس المعاجم. بين الاولياء القعدة على حافة المعيار والقاموس وبين جوابي الآفاق، رواد الحانات، متسوّلي اللهجات والخبار والنكات والقصص، مقتفي اثر اليومي وصمته احياناً، روائحه وألوانه وحذافير الفوارق بينها. لذلك ربما كان دأب الرواية التَنكّر لكتابها. فالكتابة ليست معرفة بالشيء. وفي الأغلب تكتب الرواية روايتها، لتكذب مزاعم المؤلف، اذ كيف يأثف، منذ البداية، ما ليس في الحقيقة سوى الجانب المعتم من الحياة. والمتوقّع ليس سوى الجانب الاقلي من العيش، كذلك الضوء الذي ينير ويكشف ويوضح ولا يملك في سطوعه الا ان يشير الى مكانة العتم والظلال.

قبل ان تكون صناعة قضايا ومصائر وافكار، كانت الرواية تروي هزرها المتّصل الجميل.

## العابرُ الى الصمت

أمران غريبان في حياة آرثور رامبو وشعره. الأمر الأول حين يدور السُّجّال في الذكرى المئوية لوفاته (١٩٩١) حول صحة ما كتب عنه الآن او عدم صحّته، خصوصاً ما يطول منه الى هوامش سيرته ومزاجه والمثّل (أو غياب المثّل) التي نحت بسيرته نحو ما كانت عليه من انقطاعات كثيرة مفاجئة. والامر الثاني، الدعوة الى قراءة جديدة لنتاج رامبو الشعري على ضوء هذا السُّجّال، واعتبار «المرحلة الثانية من حياة رامبو» (كما يصفها النقاد في حرصهم على تجزئة السيرة الى مرحلتين)، اي مرحلة اسفاره وإقامته في عدن والحبشة، استكمالاً لتجربته الشعرية عبر الاعداد الهائلة من الرسائل (الشخصية والاجرائية) التي كتبها من هناك.

يذهب البعض الى اعتبار المرحلة الاولى، اي حتى السابعة والعشرين من عمره، عندما توقف رامبو عن كتابة الشعر، مرحلة الخلق التي جعلت من الشاعر اسطورة الشعر في تألقه الفني؛ اما المرحلة الثانية فهي على حدّ قول هؤلاء (ومنهم اندريه بروتون وجماعة السورالية)، مرحلة الانقطاع الاخير والنهائي عن الشعر. وبذلك تكتمل لرامبو سيرتان، الاولى حين توقف عن كتابة الشعر، ويرى فيها النقاد صورة اكتمال

التجربة الشعرية التي ستشكل علامة فارقة في «شعرية» الكتابة اللاحقة. والثانية سيرة «التاجر» والتي انتهت بموت رامبو وهو في السابعة والثلاثين من عمره. والمهلة الزمنية لكل من المرحلتين لا تتجاوز العشرة اعوام او اكثر بقليل..

إلا أن البعض الآخر (ومن بينهم رينه شار، مورييس بلانشو والآن بورير وغيرهم) يجعل من حياة رامبو الشاعر ورامبو التاجر إطاراً واحداً لتجربة كانت اكبر بكثير من تجربة الشعر، ولم يكن الشعر فيها إلا واحداً من مشاريع عديدة، منها ما بقي غير متحقق (مجرد حلم) ومنها ما تحقق دون أن يعني التحقق إصابة الفوز والنجاح. ومثل هذا القول يعني أن آرثور رامبو ليس «شاعراً»، أو الأحرى ليس «مجرد شاعر من بين شعراء»، بل هو الرجل الذي اختبر ما لا يُحصى من التجارب (كتابة وعيشاً) بحثاً عن «شيء ما». وهذا «الشيء الما»، كما يُعبّر الآن بورير، «هذا الشيء الذي ينبغي أن يفعله» لم يعثر عليه في ترحاله المتواصل من مدينة إلى أخرى ومن صقع إلى آخر، حيث كان يرى على الدوام «أنه ليس ثمة ما يمكن أن يفعله هنا» فيغادر. و«الشيء الما» الذي بحث عنه رامبو ولا اسم له، ليس لنا نحن، قرأء شعره وسيرته، أن نسميه: أنه الشيء الغامض، البعيد، المنادى والمستدعى على الدوام، في ظن هولدرلن، أو ربّما كان شيئاً من هذا القبيل.

هل المسألة حقاً أن يتوقف الشاعر عن كتابة الشعر؟ رامبو فعل ذلك مبكراً، وكان استهجان الفعل من قبل من يولون كتابة الشعر اهمية مفرطة. ونحسب أن مثل هذا الإفراط في «تقديس» الكتابة الشعرية اقرب إلى المسلك الإيماني، الديني، في إعلاء شأن الكلام (الشعري) إلى صفة النبوة. فالنص هو الاول مرتبة وشأناً، أما الحياة فهي الإضافة والخبر والنثر المتفرّق العادي. وفي مثل هذا الاعتبار يقين مُسبق وثابت بماهية الشعر والكلام والقول والعبارة. كأن الشعر كلام يليه الصمت. أي ما

يلي ختامه. والحال، يقول موريس بلانشو، إن «الجمادات» لا تملك، الشعر أو يليه في اعقابه، بل هو (أي الصمت) لونه ودخيلته. هائل هائل تنطق بأحوال الصمت، ثم تعيد القارئ اليه. وبذلك لا يقال ان رامبو قد تخلى عن الشعر، بل استكمل مراده. فربما كان أول الشعراء الذين «وصلوا» الى الصمت؛ الذين افضى بهم الشعر الى الصمت. فبعد صوغ العبارة «الخالصة» التي تزعم النطق بمقول الصمت (وهي المفارقة) يتضح «للعابر الهائل بنعلين من رياح»، ان النطق الخالص لا يدوم. ألا يكتب رامبو في احدى مسودات «فصل في الجحيم»: «الآن، بامكاني القول ان الفن حماقة». فينحو نحو العيش ولكن في مسار الترحال المستمر صوب البعيد فالأبعد فالأبعد، وكأنَّ مثل الإقامة لديه ظلَّ المركب المبحر او القافلة المتوغَّلة في شمس الصحراء. فكيف يمكن القول هنا ان رامبو باشر الشعر. هل هناك بداية فعلاً؟ مما لا شك فيه ان ترسيمة الفكر العقلاني، الشكلي، الجامع او الجامعي، لا تنطبق كثيراً على سيرة الحائر الذي كانه رامبو في صورة مغامر في اختبارات العيش. ما من «قبل». ما من «بعد». لأنَّ الحدَّ هنا وهناك يرسم خيطاً. فكيف يستقيم الرسم اذا كانت الرغبة هي الإقامة عند المفترقات، عند بدايات الطرق ومنعطقاتها وليس المحلَّ الذي تفضي اليه.

كلَّ رامبو نجده هنا، كما كان وكما اصبح، على نحو ما يعبر عنه بيتروس بوريل: «انا ما أنا عليه»، على الدوام، ومنذ البداية وفي الأصل. فالبداية والاصل، قُبلاً، الى امام وجهتنا ودربنا. المنادى الذي ينادي، ولا يستجيب، فنستجيب ونتبعه. استحالة ان يتطابق الفكر مع الكون، واستحالة ان يتطابق الجسد مع الطبيعة. النقصان الدائم، الشوق، والسعي الذي يظل سعيّاً لا يشتهي التحقُّق.

ولذلك ربما كان أقلَّ الشعراء اثراً في الشعر العربي الحديث هو آرثور رامبو، «العابر»، الذي افضى به الكلام الى الصمت. وقد تكون المفارقة اننا

نكاد لا نعثر على نص نقدي إلا ويستلهم «شذرات من اقواله»، ويبني دعواه «الحداثيّة» المجدّدة على نسب اليه ومنه. ولا تترك الصدارة في احاديث الشعراء العرب وكتاباتهم لسواه، اذ استبدّت بهم رؤاه المبسّطة التي روّجت لها «بيانات السورالية» آنذاك، بمزجها الغريب بين رامبو وماركس (تغيير الحياة، تغيير العالم). اما النصّ الشعري العربي، طيلة عقود من التبشير بالحداثة، فمكث خالياً من اثره او صده. لا بل ربما كان رامبو، الى جانب مالارميه - ولعل انغلاق عالم هذا الاخير هو الحائل في مثله - الشاعر الاجنبي الوحيد الذي لم تفلح ترجمات الشعراء والمترجمين في «تعريبه» على نحو ما عُرّب سواه بلغات الشعراء والمترجمين إياهم. ربما لأنّ ما يعجز عنه النقل، وما يخفق دونه التأثر، في الحساسية الشعرية العربية، هو الإصغاء لنعمة الصمت ورحماته.

## الرواية اكتشاف الوجود

ليس غريباً ان يغامر روائي من طراز كونديرا باصدار كتاب نقدي حول الرواية، فكاتب «خفة الكائن التي لا سند لها» (١٩٨٤) لا يتخذ من النص الروائي ذريعة لتمارين على اللغة والشخصيات والاساليب او لحرفة تجعل الحياة بديلاً عن الادب او الادب ذريعة للحياة، بل هو كاتب يرى الى الرواية أولاً من زاوية نقد الرواية، لأنه يرى ان الرواية ترافق الازمنة وانها ضرورة لتفتح الحياة.

يرى كونديرا في فن «الرواية» أن البدايات الحقيقية للرواية الاوروبية (اليست الرواية اوروبية المنشأ والتطور؟) كانت تصطدم دائماً بشغف الفكر الاوروبي، وسعيه الى «المعرفة» وتأسيس العلوم بحيث أصبح «الوجود» نفسه نسياً منسياً. وقد انتظرت اوروبا مجيء «سرفانتس» (الاسباني) الذي استطاع عبر رواية «دون كيشوت» ان يكتشف جوانب تغفلها العقلانية الديكارتية وان يبتدع فن استكشاف هذا «الوجود» الذي ظل مغفلاً لقرون عديدة.

يحاول كونديرا في فصول كتابه هذا ان يجمع كل السمات التي من شأنها ان تشكل «تعريف» (ليس بمعنى «الحد») لفن الرواية. وهو اذا كان



يعود في معظم الاحيان الى تناول الاعمال الروائية الاوروبية، فإنَّ الحديث عن تجربته بالذات هي التي تضيء الجوانب التي يريد ابرازها في فهمه للرواية وللفن الذي تنتمي اليه.

يرى كونديرا أنَّه في رواياته لم يفعل سوى أنَّه تابع التراث الفعلي للكتابة الروائية التي ينبغي ان تستمر، وانه يتابع تطور الفن الروائي بوصفه النص الذي يعكس تاريخ الازمنة الحديثة. فإنَّ «دون كيشوت» «سرفانتس ليس سوى «موظف مساحة» في «قصر» كافكا.

والعسكري «شفايك» (في رائعة هازيك) يرى النور حين تفقد الحروب أيَّ مبررٍ ممكن في نظر من يشكّلون الوقود الحقيقي لنيرانها. فيكون كافكا، وهرمان بروخ، وروبير موزيل وتوماس مان وغيرهم رواد الحداثة وانبياء ما يسميه كونديرا: «المفارقات الحديثة» في قضية الانسان وحرية.

إلّا أنَّ الرواية لا تتوقف عند منجزات هؤلاء ولن تتوقف عند اسماء لاحقة. لأنَّ القول بموت الرواية (الذي ترافق مع القول بموت الانسان) ليس حقيقياً، ذلك أنَّ مثل هذا القول يغفل حقيقة ان الرواية هي المعنى الوراثي الذي لا يستنفد للانسان وللوجود، وهي التعبير الفعلي عن نسبية الاشياء الانسانية التي لا تحصى والتي تظلّ في حاجة للاكتشاف. إنَّ الغنى الحقيقي للرواية يكمن في ما تدعو اليه من اشكال اللعب والحلم والتفكير والديمومة التي تتعدّد معها المقتربات الحقيقية لزمن الفرد (كما في اعمال مارسيل بروست) ولزمن الجماعة (كما في اعمال بروخ وموزيل ويوضح كونديرا دعوات الرواية الأربع في الفصل الأوّل من كتابه وهو بعنوان: «ارث سرفانتس المذموم» (ص ١٥ - ٣٤) حيث يقول: «لكن ألا تلامس الرواية نهاية مسارها بفعل منطقها الداخلي الخاص بها؟ ألم تستنفد كل امكاناتها، كل معارفها واشكالها؟ سمعت يوماً من يقارن الرواية بتاريخ مناجم الفحم التي نضبت منذ وقت بعيد. ولكن، أليس

حرياً بنا ان نشبه تاريخ الرواية بمقبرة الفرص الضائعة والى ان نصل الى المسموعة؟»

«ثمة اربع دعوات أشعر انني معني بها مباشرة:

## أربع دعوات

□ دعوة اللعب - اعتبر ان روايتي «تريستان شاندي» للورنس شترن و«جاك القدري» لديدرو هما من بين أعظم الاعمال الروائية في القرن الثامن عشر. إنهما روايتان مبنيتان كلعبة ضخمة. قمتان للرشاقة لم يشهد لهما فن الرواية مثيلاً لا في الماضي ولا في العصور اللاحقة. ذلك أن الاعمال الروائية اللاحقة وقعت في أسر ضرورات محاكاة الواقع، والديكور الواقعي ودقة التسلسل الزمني. فأهمل الروائيون المتأخرون الامكانات التي يتضمنها هذان العملان الرائعان، الأمر الذي حرم الرواية امكانية تأسيس مسار مختلف عما تحقق فعلاً (...).

□ دعوة الحلم - أيقظ فرانز كافكا معجزة المخيلة النائمة لرواية القرن التاسع عشر. ونجح في تحقيق ما كان السرياليون يدعون إليه من قبل دون ان ينجحوا في تحقيقه: وهو امتزاج الحلم بالواقع. وهذه الأمنية تعبر عن طموح جمالي قديم كانت الرواية تستشعر الحاجة اليه منذ نوفاليس، لكنه كان يتطلب كيميائياً لم يهتد اليه سوى كافكا. ويعتبر اكتشافه الكبير هذا بداية غير متوقعة أكثر منه استكمالاً لمرحلة من التطور. إنها بداية تسمح باعتبار الرواية المكان الذي تتفجر فيه المخيلة، كما في الحلم، فتصبح «شيئاً مختلفاً».

□ دعوة الفكر - أدخل (روبير) موزيل و(هرمان) بروخ الذكاء الطاعني والحاد الى مسرح الرواية. ولم يكن ذلك لتحويل الرواية الى نوع من التفلسف بل لاستنفار كل الوسائل العقلانية واللاعقلانية، السردية والتأملية، التي تستطيع، انطلاقاً من الحكاية السردية، أن تسلط الضوء

على كيان الانسان وتجعل الرواية ذروة للتركيب الذهني. ولكن براعة موزيل وبروخ مهما بلغت، ليست سوى بداية رحلة طويلة.

□ دعوة الزمن - إن عصر «المفارقات الحدية» يحث الروائي على تخطي مسألة الزمن في صيغتها البروستية (نسبة الى مارسيل بروست - اي بمعنى البحث عن الزمن الضائع» وهو عنوان رواية له في ثمانية أجزاء) التي تنحصر في نطاق الذاكرة الشخصية الحميمة، وتوسيعها لكي تشمل لغز الزمن الجماعي؛ زمن اوروبا التي تلتفت لتري ماضيها، ومحصلته، لتمتلك تاريخها، شأن الانسان الهرم الذي يشمل بنظرة واحدة عمره المنصرم كله؛ من هنا نفهم الرغبة (التي يعرفها جيداً كل من كارلوس فوينتس وغونتر غراس) في تخطي الحدود الزمنية لحياة واحدة كانت الرواية لاتزال رهينتها، وفي إدخال غير حقبة تاريخية في حيّز الرواية الواحدة، ما يفرض، بالطبع، تعديلات جوهرية على الشكل الروائي.

«إلا أنني لا ارجب في التنبؤ حول المسارات المستقبلية للرواية لأنني لا اعرف عنها شيئاً. وانما اوردت ما تقدّم لأصل الى الاستنتاج العام: اذا كانت الرواية ستختفي كنوع، فليس السبب في ذلك أنها استنفدت قواها بل لأنها اصبحت موجودة في عالم لم يعد لها» («فن الرواية» - ص. ٣٠ / ٣٢).

## اكتشاف الوجود

بمثل هذا الانطباع يخرج ميلان كونديرا من سؤاله حول ضرورة «الرواية». ولكن اذا كان العالم الذي يكتنف الرواية كنتاج للتجربة الانسانية، لم يعد مسرحاً ممكناً للرواية، فماذا عن التذكّر؟ وكيف ندفع عن الكائن (وعن الوجود) فراغ النسيان؟ يقول كونديرا «فإذا قبلنا الفكرة التي تقول إن الفلسفة والعلوم قد أهملت كيان الانسان حتى النسيان،

يكون واضحاً إذن أن فنّاً أوروبياً عظيماً قد ولد مع «سرفيسيس» ١٨٥٠  
لفن ليس سوى الاستكشاف الدائم لهذا الكيان (..)» ويضيف «يذهب الفن  
نفتح كتاب «الوجود والزمن» لكي يتضح لنا أن كل الموضوعات الوجودية  
التي يتناولها مارتن هايدغر بالتحليل هي نفسها من الانتاج الروائي. فقد  
كانت الرواية، في الحقيقة، تكتشف، واحداً تلو الآخر، مظاهر الوجود  
المختلفة» (ص ١٩)

إذن يرى كونديرا أنه يبقى ثمة ما تكتشفه الرواية في كل زمن، وذلك  
عن طريق الإحاطة بـ «الأنما» ليس عن طريق الرؤية الظاهرية (كما يفهمها  
ادمون هوسرل)، بل وفق ما يمكن أن نسمّيه (نمط الوجود) لكل  
شخصية، وهو نمط يختلف كلما اختلفت الكائنات، ويتعدّد وفق انساق  
تعدّدها. هذه الرؤية الجديدة «لوظيفة الرواية» في «عالم لم يعد لها» من  
شأنها أن تخرج بالرواية من الاطر التي تجعلها اليوم في حالة انفصام  
عن «عالم العيش المحيط» الذي يتحدث عنه هوسرل. فاللغة الحقيقية تكمن  
في الطابع الحديث الذي يتّخذه المجتمع حيث يتم اختزال الحياة الانسانية  
وحصرها في قوالب الوظيفة الاجتماعية. ويتحول تاريخ شعب الى  
بضعة أحداث يتم اختزالها هي أيضاً عن طريق التأويل الهادف. لذلك  
ينبغي أن تكون الكتابة الروائية الوسيلة الحقيقية لمنع هذا الحصار على  
«عالم العيش». وهنا يخلص ميلان كونديرا الى القول: «إذا كان مبرر  
الرواية وعلّة وجودها هما، حقاً، ابقاء «عالم العيش» في حلقة الضوء  
ودفع النسيان عن الوجود، أفلا يكون وجود الرواية، اليوم، ضرورياً  
أكثر منه في أي وقت مضى؟» (ص ٣٣).

موضوعات كثيرة يطرحها «فن الرواية» لميلان كونديرا وكلّها ترتبط  
بالسؤال حول «ضرورة الكتابة» وليس «ضرورة الرواية» فقط. وإذا كان  
كونديرا يتجنّب الخوض في تعريفات مرتجلة ومتسرّعة للأنواع.  
الاساليب الكتابية التي يرغب في أن يبقّيها «مشرّعة» على احتمالات

---

الإنسان الغني الكامن في وجود الإنسان نفسه، فإنه لا  
يرفض أن يهاجر بتعريف محتمل (وشخصي) لفن الرواية: «إنَّه الشكل  
الأمثل للأثر المطبوع، حيث يختبر الكاتب، وعبر ذوات تجريبية، بعض  
موضوعات الوجود الكبرى، وفي العمق».

## رواة العالم الذي إلى زوال

«ماذ يصيب العالم اذا تخلّت الرواية عنه»؟ هذا السؤال الذي يسوقه الروائي ميلان كونديرا في معرض كلامه على الفن الروائي اليوم، يحاول ان يسلط بعض الضوء، ومن وجهة نظر روائي، على نشأة الكتابة الروائية الحديثة مترافقة مع ما يسمّى، الآن، «الأزمة الحديثة»، وتطورها ومآلها والمشكلات التي تعترض نموها او تجددتها في الكم الهائل الذي تشهده أوروبا من الانتاج الذي ينتمي الى هذا النوع. ولعلّ الدراسة التي كتبها كونديرا ونشرها عام ١٩٨٣ لا تفقد شيئاً من عمق الأسئلة وإلحاحها والتي تجعل من تاريخ الرواية في أوروبا مساراً موازياً لتاريخ الافكار وأنماط السلوك والأحداث الجسيمة التي شهدتها مجتمعاتها، ليس في النصف الأوّل من هذا القرن وحسب، بل وفي القرنين السابقين أيضاً. وما تشير إليه الدراسة ضمناً قد يجد بعض معانيه في التبدلات العميقة التي شهدتها بلدان أوروبا الوسطى مؤخراً، والعودة الى فكرة (بل قناعة) الهوية الأوروبية الواحدة بعد زوال أشكال النظم الكليانية السياسية منها ولكن أيضاً المعرفية. أما لماذا أوروبا الوسطى؟ فلأنها احتضنت كل هذا الغليان منذ بدايات هذا القرن، وكانت المهد الفعلي

(الاجتماعي والثقافي) للفن الروائي الرائد ولكل التحولات التي رافقته وأهمّها، في إطار استكمال إرث سرفانتس، الانقطاع الحاسم الذي أحدثته في إرث جيمس جويس ومارسيل بروست، وأدّت الى بروز أهم التجارب الروائية مع ياروسلاف هازك وفرانتز كافكا (براغ) وروبرت فون موزيل وهرمان بروخ (فيينا).

وكان ادمون هوسرل، في محاضرة القاها عام ١٩٣٥ (وللمصادفة في كل من براغ وفيينا)، يرى أن «الهوية الروحية» الأوروبية والإنسان الأوروبي في أزمة دون أن يكون على ثقة من قدرة على تجاوزها. وتكمن هذه الأزمة، من زاوية نظره، في إرث غاليليو وديكارت اللذين أسّسا للطابع الأحادي للعلوم الأوروبية التي جعلت العالم مجرد موضوع عرضة للاستكشاف التقني والرياضي، واستبعدت من أفق نظرها العالم الملموس، أي ما كان يسميه هوسرل «عالم العيش». وهكذا أصبح الإنسان الذي نشأ في الماضي على تعريف ديكارت له بأنه «سيد الطبيعة ومالكها»، مجرد موضوع يخضع لقوى (التقدم التقني، السياسة، التاريخ) تتجاوزه وتتخطاه وتمتلكه. وبات «عالم عيشه» نسبياً منسياً، أي سادت، حسب عبارة هيدغر قيم «نسيان الكائن» وما يترتب عليها.

وفي نهايات ما يسمّى «الأزمة الحديثة» يفقد الحلم بلا نهائية الروح سحره ويسيطر «التاريخ» الذي يتوالد غيلاناً مختلفة عن غيلان روح الفرد. ومع نهاية الحرب مع «غيلان الذات» كانت أزمة بروست وجويس تنتهي، وكانت الامبراطورية الروسية (الجديدة) تبتلع فرصوفيا وبودابست وبراغ و«يشهد الغرب، في أوروبا الوسطى موت الغرب» على ما يقول كونديرا. وعندئذ تبدأ مغامرة أخرى للرواية.

## كافكا وهازك

مع انبثاق «التاريخ» إذن، انتهت أزمة الدعة والاسترخاء. ولم تعد

بطولة الفرد (الأنثى المفكر، الديكارتي، بوصفه كل شيء و...، الله، الوحدة الوحيدة في مواجهة الكون ما كان يعتبره هيغل، عن حق، موقفاً باموا، وكذلك اليقين النسبي في مواجهة حقائق نسبية تستكشف عبر «عالم العيش» على أنه صلة، مفردة، بالذات)، لم تعد بطولة الفرد إذن، لتصمد امام «المسخ» الوافد من الخارج؛ امام «التاريخ» وفظاظته، كما يعبر جوزف روث، اذ لم يعد التاريخ أقرب الى مغامرة تروى في الهامش المتبقي من الحرية والاختيار، بل هو التاريخ غير المشخص، وغير المتوقع والمبهم والذي لا ضابط له ولا مفرّ لاحد منه. تاريخ «المفارقات القصوى» (الحرب العالمية الاولى وقيام النظم الكليانية، الشيوعية والنازية، وببيروقراطياتها اللانسانية). لذلك حين يستعيد الروائي (البوهيمي) ياروسلاف هازك (١٨٨٣-١٩٢٣) في احدي رواياته: «مغامرات الجندي الشجاع شفايك» (١٩٢٠-١٩٢٣)، اطار الحرب ومشاعرها ومآسيها، يلتبس الأمر على القارئ. فالجيش الذي يتحدث عنه شفايك وينتمي إليه لا يعرف لماذا يحارب ومن اجل من. والحرب لم تعد من اجل «هيلانه» (هوميروس) او «روسيا» (تولستوي)، بل لم يعد ممكناً الإلمام بسببها او إذا كان لها سبب في الاصل. بل إنّ «الفكاهة المرّة» التي يسوقها الجندي شفايك في مغامراته الحربية ليست اكثر من مظهر لاحدى هذه «المفارقات القصوى»: إنّ المنطق الديكارتي الذي يؤسس العالم ورؤياه على العقلانية ينهار ويتهاافت امام غلبة «اللاعقلانية» في حدودها القصوى. لاعقلانية التسلّط واردة القوة التي تسيطر على العالم. وحلم الوحدة (الانساني) لم يتحقق في النهاية إلّا عبر غلبة هذه الارادة. إرادة القوة من أجل ذاتها، والتسلّط من أجل التسلّط. أمّا ما يرويه هازك عنها (الحرب او الرغبة في السيطرة) لا يندرج في اطار التناول التراجمي (ذي الدوافع النبيلة) لابل في هامش «الفكاهة» الذي يكشف جانباً من لا عقلانية هذا العقل الذي يدبر أمور العالم. لا «هيلانه» إذن، ولا الوطن الذي



تبتلعه الامبراطوريات (مهما اختلفت اشكالها ونظمها) الاكثر بأساً وتسلاً، بل المصائر الضئيلة لأفراد تأخذهم العجلة الهائلة في دورانها الى مواجهة الموت، دائماً، دون ان يعرف احد منهم سبباً لذلك. لذا لا يفعل شفايك سوى ان يحاكي العالم الذي يحيا فيه ويندرج في نسيجه ممتثلاً، ولا احد يعرف، لا هازك ولا القارئ ربّما، اذا كان في تماثله بعالم «الحماقة» الذي يصفه يتّخذ صفة «الاحمق» أم لا. فهو يتكيّف مع ما يراه ويحياه ليس لأنه يبحث عن معنى لما يراه أو يحياه بل لأنه يعرف ان لا معنى لأي شيء في محيطه. قد يكون ياروسلاف هازك كتب أشدّ الروايات الشعبية الكبرى سخرية في القرن العشرين، وذلك منذ مطالعه، فيما رأى كافكا، في العالم إياه، ذرائع لكتابة روائية مختلفة.

لا يختلف فرانتز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) معاصر هازك، بل مجاليه، في النظر الى عالمه بوصفه مجموعة من الأواليات، اللانسانية، التي يخضع لها الانسان ولا يلبث ان يصبح ضحيتها، إلا أن «الحماقة» الكبرى التي تلازم صورة العالم وأشياءه تتحول الى مسرح «لسوء الفهم» يجعل المصائر المفردة اقرب الى أنوات ضئيلة ومركّمة لا وجود لها خارج «الاضبارة» او خارج الملف الشخصي فكل شيء يبدأ من معطيات الاضبارة المحفوظة سلفاً والتي تعيّن مصير المائل فيها لافراد لا يفهمون سبباً لكونهم ضحايا سوء الفهم ك. «المحاكمة» يبحث في النهاية عن الوقائع التي تؤكّد ادانته لمجرد أن المحكمة أصرّت عليها؛ أمّا ك. «القصر» فليس اقل عرضة لأواليات سوء الفهم التي تجعل منه مجرد خطأ إداري (بيروقراطي) ومحكوم بالمراقبة حتى في سريره. إلا أن ما يجعل لكافكا هامشاً تختلف رؤيته فيه عن رؤية هازك، هو هذا الميل لدى الأوّل لأن يغلف واقع الحماقة باطار من الكنايات الميتافيزيقية. فالحماقة السائدة في العالم تدعو في نظر كافكا الى التمرد السلبي على فقدان المعنى. فاذا كانت المحكمة أقرّت الحكم بالموت على جوزف ك. فلا بد لهذا الأخير ان يفعل كل

ما بوسعه لإيجاد معنى ما لهذا الحكم. اذ ليست القسوة في الحكم بالموت، بل القسوة، كل القسوة، في ان يكون جوزف ك. شهيد اللامعنى.

## روبير موزيل وهرمان بروخ

كان روبير موزيل (١٨٨٠-١٩٤٢) يكتب في «دفتر ملاحظاته» التي كانت ترافق صياغته لعمله الروائي الطويل: «الرجل الغفل» «ان الوصف السردي» يبدو مستحيلاً لرسم معالم الحياة التي تحيط به والعالم الذي يحيا في كنفه. ذلك أنه عالم على عتبة الزوال في انتظار ما سيعقبه من جديد. والأمر الواضح الوحيد هو أنه لم يبق عالم الأحداث القابلة للسرد او للرواية، «لأنه حين لا يحدث شيء كيف يمكن أن نروي ما لا يحدث». ولكي يستطيع انجاز «عمارته الروائية» ابتعد موزيل عن الشككين الغالبين آنذاك للرواية: الرواية السيكلوجية على اختلافها (دستويفسكي وبروست) وهي تنبني على الوعي التحليلي والواقعي في آن. فهو لا يريد الكشف عن خبايا النفس البشرية (ولا يدعي ذلك) كما لا يلتزم بالواقع (ونكاد نقول لا يراه) بل يفترضه. فما نسميه واقعاً، يقول موزيل، ليس سوى «يوطوبيا». واذا كان البعض يراه واقعاً فلأن «الحقائق» التي ينتجها، وينبني عليها، أصبحت خارج إمكان القبول او الرفض البشريين. فكل شيء في هذا العالم يجري بمعزل عنا؛ والمستقبل، يضيف موزيل، هو الذي يشبه «الرجل الغفل». والرجل الغفل هذا، هو «أولريخ» (بطل الرواية) الثلاثيني الذي عاد لتوه من الخارج ويحيا في مدينته (عاصمة كاكانيا) وكأنه «ممتزج يجلس على مقعد في مكان عام والى الأبد». فأولريخ لا يمتلك، ولا يرغب في امتلاك اي صفات او مميزات خاصة، او كما يقول موريس بلانشو، لا يمتلك ماهية او مادة لماهية خاصة؛ يعود الى بلاده في مرحلة الإنهيار التي يجهد الفكر (وأنساقه الاخلاقية والثقافية والحياتية) في اخفائها، اذ يرى الآخرين يتوهمون «امتلاك هوية ووعيها» فيما هم في الحقيقة، ضحايا «الإغفال» الكامل.

لذلك ينحاز «أولريخ» الى الغفلية لأنه يدرك أن لا شيء يتبدل في هذا «الكل» المكتمل والناجز الذي اسمه العالم، ولا يني المتوهمون ينبتون الاحلام والافكار حتى تأتي «مفارقة» التاريخ «القصوى» وتحصدها (الحرب العالمية الأولى).

اذا كانت الحرب الأولى تنهي عمارة موزيل الروائية، فانها كأحداث وكأطار للأحداث، غير موجودة (الا في الخلفية البعيدة) في رواية هرمان بروخ (١٨٨٦-١٩٥١) العملاقة هي ايضاً، التي صدرت في مطلع الثلاثينات في عنوان: «المستر نمون». ورواية بروخ عبارة عن ثلاثية، يفصل بين الواحدة منها والاخرى ١٥ عاماً، وتشمل نحو نصف قرن من التبدلات الاجتماعية تمتد من نهايات القرن الماضي حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى. أما الرسم البياني (الذي ينطلق من ذروة الى سفح في انحدار متواصل) الذي يلخص «فكرة» الرواية فيفترض ان مسار التاريخ البشري يميل الى انحدار كلما تقدمت الحقب والمراحل. اما محطات هذا المسار فهي عناوين اقسام هذه الثلاثية: ١- بازنو او الرومانسية (١٨٨٨)، ٢- ايش او الفوضوية (١٩٠٢)، ٣- هوغونو او الواقعية (١٩١٨). وليس بين شخصيات الثلاثية أي تواصل (اذ يندر ان يتردد ذكر احد الشخصيات في اكثر من قسم من الرواية، واذا حدث فان الشخصية المذكورة لا تحتفظ من ملامحها السابقة بأي ملمح يذكر بحياتها أو بموقعها السابقين) وكذلك الأمر بين الاحداث التي تتوالد وتتشعب حتى تكاد لا تحصى. ذلك ان بروخ انما أراد ان يبني رواية تستكشف زمناً كاملاً، فلا تغفل تفصيلاً في رسم الافكار وانماط العيش والسلوك، ولكنها لا تتناول إلا الجوانب التي «وحدها» الرواية تستطيع ان تستكشفها.

فالرواية التي لا تكتشف جزءاً لا يزال مجهولاً من الحياة، هي رواية لا اخلاقية. المعرفة هي الاخلاق الوحيدة للرواية، أما موزيل فلا يرى في

العالم سوى «لوحة من الوقائع» (فيتغنشتاين) وبروم، أراه النماذج  
(والمعلن) إلى الأدب (بما هو فن) لم يتخل لحظة عن هاجس «الذات»  
تصح نسبته إلى العلوم الدقيقة. طبعاً لا يعني هذا أن موزيل وبروم جلا  
العمل الروائي نوعاً من التأمل الفلسفي الخالص، بل أراداه حيزاً لا عنه ال  
عناصر العقلانية واللاعقلانية، لعناصر السرد والتأمل، التي من شأنها  
أن تضيء حقيقة التركيب الذهني (كما في «الرجل الغفل» و«المستر نمون»)  
دون أن تفقد شيئاً من شاعريتها ومن ميلها الجوهرى إلى التراوح بين  
«الممكن» و«المستحيل».

لم يغلق هازك هامش اللعب وكافكا هامش الحلم، كما لم ينجز موزيل  
وبروخ سوى الخطوات الأولى في طريق «اكتشافات» الرواية التي لا  
تستنفد بمقدار ما لا يستنفد «عالم العيش».

## ألف ليلة وليلة:

### غير المكتوب هو الحقيقي!

يقول عبد الفتاح كيليطو<sup>(١)</sup>، نقلاً عن خ. ل. بورخيس في كتابه: «استقصاءات» (دار نشر غاليمار، باريس ١٩٨٦)، إن شهرزاد تعتمد في الليلة الثانية بعد الستمائة إلى سرد قصتها مع الملك شهریار، أي قصة كتاب ألف ليلة وليلة، وإنها تكرر هذا السرد في الليلة الأولى بعد الألف، أي الليلة الأخيرة. وإذا ما هرع قارئ بورخيس، إذ يجد في الإشارة اكتشافاً، إلى التثبت من صحة هذا الكلام في مايرد في متن نسخته من ألف ليلة وليلة (وهناك نسخ وطبعات محققة وغير محققة لا تُحصى من الكتاب)، فلن يعثر لا في الليلة الثانية بعد الستمائة ولا في الليلة الأولى بعد الألف، على أي أثر يمتُّ بصله لمزاعم بورخيس، يحسب للوهلة الأولى أن رائد المحاكاة والتخريف وصاحب الذاكرة الموسوعية إنما يوغل في لعبته التي تقوم على خلق الأشباه، والنسج على منوال ما سبق من النصوص، فيبتكر، من ذاكرته الخصبية، حكاية لم تتضمنها ليالي ألف ليلة المعروفة، ويذهب القارئ في حسبانته هذا إلى استذكار ما صنعتته الترجمات

---

(١) نعتمد في قراءتنا الاستطرادية هذه على كتاب:

Abdelfattah Kilito: L'oeil et l'aiguille, essais sur "les mille et une nuits"  
éd. la deconverte/ textes a l'appui, série islam et société, paris 1992

المختلفة، والطبعات العديدة للكتاب، من حذف وإضافات في متنه؛ حتى أن غالان (Galland) صاحب أول ترجمة لهذه الليالي (١٧٠٤) إلى الفرنسية، أضاف، على الأرجح، حكاية «علاء الدين والفانوس السحري»، التي لم يعثر عليها المحققون، على اختلافهم، في أي من المخطوطات المعتمدة.

ولكن ما أن يتبدد حسان الوهلة الأولى، يميل القارئ إلى اعتبار «الإشارة المغلوطة» أو «الإحالة المغلوطة» التي تعمّد بورخيس ذكرها في صلب العلاقة بين القارئ، أي قارئ، وكتاب ألف ليلة وليلة، إنها تدخل في صلب بناء الكتاب وفحواه. لأن كتاب ألف ليلة وليلة متعدد ولا صيغة نهائية له، إنه كتاب لا ينتهي. أي أنه كتاب مستحيل. ولذا لا تكون الإضافة إلى متنه إلا جزءاً مُتمماً لهذا المتن، لأنه خضع قبل التدوين والترجمة وبعدهما إلى غير إضافة وتحوير وحذف بدا معها وكأنه كتاب يُكتب كل يوم في صياغات مختلفة، يكون فيها الاختلاف مدخلاً جديداً لتوالد الحكاية من الحكاية فلا تنتهي ولا تُحد.

## من يقرأ الكتاب كاملاً يموت

يقول كيليطو في مفتتح كتابه، نقلاً عن ريتشارد ف. برتون (Burton)، مترجم الليالي إلى الانكليزية، إن البعض يرى أن من يقرأ كتاب ألف ليلة وليلة إلى النهاية يموت. وهذا القول يردده، مع بعض الاختلاف، خ.ل. بورخيس في كتابه «محاضرات»<sup>(٢)</sup> وعلى لسان «العرب»، إذ يرى هؤلاء أن أحداً لا يستطيع قراءة «ألف ليلة وليلة» إلى النهاية. وليس مردّد هذا العجز شعور القارئ بالملل: بل الشعور الخفي والراجح بأن الكتاب لا ينتهي. بأن الكتاب يتواصل إلى ما لا نهاية. ومن يواصل القراءة إلى ما لا نهاية ليس قارئاً مُتعيّناً في حينٍ وحيز بل هو

(٢) Borges, "conférences", folio, essai, ص ٦٤

القارئ المطلق لكتابة مطلقة، أي سابقة على النص والحدث.

كتاب ألف ليلة وليلة لا يُعنى إلا بـ «نقل الحكاية»، وهو، بالإنجليزية، الرواية شفاهة عن رواية هم أشبه بـ «حملة» الخبر، والرواية لا، بالإنجليزية، الحكاية، لأنَّ بين الرواية النقلة وصانعي الخبر ما يشبه التمييز الذي افادته الثقافة اليونانية بين طائفتي الـ «Aédés» والـ «Rhapsodes»، فالطائفة الأولى هي طائفة من يصنعون الخبر، من يبتكرونه، والثانية هي طائفة رواته، أو مَنْ يُطلق عليهم خـ ل بورخيس تسمية: Confabulatores Noeturni (رواية الليل). وإذا تعدد الرواة تتعدّد الصياغة للحكاية الواحدة، إلى أن يبلغ الاختلاف في متنها الشفاهي مبلغ التغير، فتولد حكاية أخرى، هي، في الحقيقة، صيغة مغايرة للحكاية نفسها. وعندما يؤمر بتدوين «الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة»، على ما يرد في حكاية سيف الملوك، يستقرّ التعدّد على صيغة وحيدة (محفوظة بحروف من ذهب) ثم تُحفظ في موضع لا يكون في متناول الجميع (المكتبة) ولا يُتاح بلوغه إلا لمن أمر بالتدوين والحفظ (أي الملك أو الأمير صاحب الشأن). وعلى هذا النحو تفقد الحكاية مقوم حيويّتها، إذ تُصَبِّح في موضع السرّ الذي لا يُشاع. وتكون الخاتمة.

من يقرأ كتاب ألف ليلة وليلة إلى النهاية يموت على غرار موت المدوّن إذ يستقيم مدوّنة أصلية لما لا أصل له. ذلك أن مبدأ السرد في ألف ليلة وليلة يقوم على مثل هذه المفارقة: الحكايات في المتن ليست سوى «عبر» تُروى شفاهة انطلاقاً من المدونة المحفوظة بعيداً من التناول، والتي هي بدورها نسخة عن الحكايات التي جُمِعت عن الألسن وكانت تروى شفاهة قبل التدوين. فيتضح إذاً، أن الأصل لا أصل له، وأن وجوده لا ينفصل عن غيابه (إنه موجود ومحفوظ ولكن لا يُتاح الاطلاع عليه)؛ لذا فإن كل حكاية تستند إليه لا «تُجار» لاستحالة التثبت من تطابق النسخة مع الأصل. وإذا كانت الحكاية غير «مجازة» كانت «غريبة»، والحكاية، بحسب

ألف ليلة وليلة، لا تستحق أن تُروى إلا إذا كانت «غريبة».

## الكتاب الحقيقي غير مكتوب!

في مستهل الفصل الثالث من «العين والإبرة»<sup>(٣)</sup> يلخص كيليطو قصّة الكاتب الايطالي الراحل دينو بوزاتي «سرّ الكاتب». إذ يُسرّ هذا الكاتب قبيل وفاته إلى ورثته بأنه خَلَفَ عملاً أدبياً هو صفوة ما توصل إليه في حياته الابداعية. وإذا عثر الورثة على هذا المؤلف بعد وفاة الكاتب، يجدون انه عبارة عن ١٢ ملفاً «يحتوي كلّ منها على مئات من الأوراق البيضاء». ويكتب كيليطو مفسراً: «ذلك أن الكتاب الحقيقي يرتبط ارتباطاً مباشراً ببياض الكفن حيث زوال العلاقة، وتعليق المعنى، والبكم المطلق للموت» (ص ٣٩). أما الكتب المكتوبة فهي كتب مزيفة، لأن «الكتب الحقيقية» غير مكتوبة.

وفي كتاب ألف ليلة، كما يلاحظ كيليطو، هناك نوعان من الحكايات: الحكايات التي تروى، وهي عصب توالد المغامرة في الغرابة والعجب، ومنها العبرة لمن اعتبر؛ والحكايات التي يعلن عنها أو تسمّى أو يشار إليها دون أن تروى، فتكون عبرتها مكتومة غير أن هذا الكتمان هو الذي يُفضي بالحكاية التي تشتمل عليها إلى أن تكتسب معنى أو مغزى (عبرة)؛ فإلى حكايات أمانة وعاتكة وحكاية التماسح (يجدها القارئ في «المستطرف للإبشيهي» ولا يجدها في ألف ليلة وليلة) هناك الحكاية التي يكتُمها الحكيم دوبان (في «حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان»، لأن معناها لا يُستوفى إلا بموته. وحكاية الحكيم دوبان قد تكون من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة، ومما لا شك فيه أنها ألهمت الكاتب الايطالي

---

(٣) والترجمة الدقيقة، استناداً إلى نصّ كتاب ألف ليلة وليلة ينبغي أن تكون: «مأق العين والإبرة» إذ ترد العبارة مراراً في عددٍ من الحكايات. أنظر أيضاً: «معجم القطيفة» للشيخ ناصيف اليازجي.



أمبرتو إيكو حبكة روايته: «اسم الورد»<sup>(١)</sup>. وهو الولد الذي ولد له اسم الوردة، كان مصاباً بالبرص (الجذام) ولم يقدر طبيب أو عالم على شفاؤه. والده، اهتدى وزيره إلى الحكيم دوبان الذي يجمع في علمه علوم السحرة (الاهليلج) والأرض (النبات) والنفس (الفلسفة) والجسد (الطب). واستطاع الحكيم دوبان أن يشفي الملك من مرضه فأجزاه هذا الأخير غير أن الوزير أسرّ إلى الملك بضرورة قتل الحكيم لأنه يمتلك قدرة على قتله مماثلة لقدرته على شفاؤه، فهو يجمع «الفن النافع» إلى «الفن الضار»، وعلمه مصدر للحياة ومصدر للموت. فيأمر الملك بأن يُقطع رأس الحكيم. لكن هذا الأخير يستمهل ريثما يوزع كتبه (ثروته الوحيدة) على من قد يجد فيها نفعاً؛ وقال للملك إنه سيعطيه أحب هذه الكتب إلى قلبه وأكثرها فائدة. وأنه حالما يقرأ الأوراق الثلاث الأولى منه سيكون بإمكان الملك أن يسأل رأس الحكيم المقطوع فيجيبه هذا الأخير بالأجوبة الشافية وبذلك يضمن لنفسه طول البقاء. وبالفعل يقطع رأس الحكيم ويوضع على طبق ويروح الملك يقلّب صفحات الكتاب وإن يجد أنها ملتصقة بعضها ببعض الآخر، يلحس أصبعه ليعينه على تفريقها، فيكتشف أن الأوراق الثلاث الأولى بيضاء، فيستزيد. ويقلب ثلاثاً أخرى ويجدها بيضاء، حتى يسري السمّ في جسمه ويخرّ صريعاً. لأن الحكيم دوبان أعطاه الكتاب ودسّ السمّ في طرف أوراقه الملتصقة. وهكذا ثار دوبان لنفسه بعد وفاته.

وتلخيص الحكاية، على ما فيه من إطالة، يعين القارئ على فهم هذه العلاقة في متن ألف ليلة وليلة بين الحكاية التي تروى والحكاية التي تُكتم أو يمسك عن روايتها (ويأتي ذكرها أو تأتي الإشارة إليها في متن الحكاية التي تروى)، لكنها في كتمانها، تلعب دوراً مماثلاً، وغالباً ما يكون مغزاها هو «العبرة» التي ترمي إليها الحكاية التي تروى. فالحكيم دوبان، على ما

Umberto Eco: "Il nome della rosa", Gruppo Editoriale Fabbri - (٤)

Bompiani, Milano, 1980

يذهب اليه كيليطو،، مات بسبب من دسياسة الوزير وأمر الملك، لكنّه أيضاً مات بسبب إمساكه عن سرد الحكاية التي أشار إليها حين مَثَل أمام الملك وعلم أنّه سيموت. لقد مات الحكيم لأنه ازدرى «الحكاية» والسرد، فيما نجا آخرون، وشهرزاد في طليعتهم لأنها قدّمت السرد على فعل الانتقام. لقد أشار الحكيم الى «حكاية التمساح» دون أن يرويها، وربّما لو فعل لأرجأ قليلاً حكمَ الملك بموته، أو ربّما أسهَم السرد في تهدئة وساوس الملك أو ربّما... لكنّه أمسك عن الحكاية، لأنّ في مغزى الحكاية انتقامه بعد الموت. ولن يكتمل هذا المعنى (معنى حكاية «التمساح») إلا إذا قتل الملك الحكيم.

وليس حوار الملك قبل أن يموت مسموماً مع «الرأس المقطوع» سوى كناية القراءة نفسها.

فالكتاب الأمثل في عمل الكاتب هو ما خُلفه من الأوراق البيضاء (في قصّة بوازتي)؛ والحكاية التي تحمل العبرة الأمثل هي الحكاية المكتومة (لم يشأ الحكيم دوبان أن يرويها). وبذلك يكون الكتاب الحقيقي هو كتاب غير مكتوب. والحكاية الحقيقية هي الحكاية المكتومة. والمعنى الأبلغ هو وقف المعنى؛ والحياة الحقّة إذ تتوافق مع الموت (صلة الكلام بالرأس المقطوع). ولا تقيمُ القراءة صلة «مغايرة» مع النصّ المقروء. فالقراءة، بحسب كيليطو، هي حوار بين قارئ حيّ وكاتب ميت (أو غائب)، ولا يُعقل ان يتحاین أو يتحاith حضورا القارئ والكاتب. وإلا لَبَطُلَ المكتوبُ وبَطُلَت القراءة.

## الغُربُ والغُرابُ

إن شخصيات ألف ليلة وليلة تتقوّم بالحكاية؛ إذ لا قوام لها إلا إذا انشأت السرد (récit) وإلا إذا أنشئت في السرد. يقول عبد الفتاح كيليطو إنها الشخصية / السرد؛ أو الشخصية الحكاية. أمّا أفعال الشخصيات (المغامرة) فهي أيضاً تنطلق من حكاية سابقة. وفي «حكاية مدينة

النحاس» المثال الاوضح على هذا التوالد الحكائي الشاعري والافعال. فالمغامرة هنا هي البحث عن «كنز دفين»، وسياقها الرحلة التي «تأخر» الأرض للعثور عليه، وليس دليل الرحلة إلحاحية أيضاً فلهذا التأخر أصبحت حقيقة لأن حكاية سمعها الأمير من أبيه تؤكد على وجود الكنز. أما السبيل إليه (الطريق ووصفها) فهو أيضاً حكاية سمعها الدليل من أبيه (وهكذا تقود الحكاية الحكاية). وموضوع الكنز حكاية. وأبطال المغامرة حكاية يرويها الراوية الأول (شهرزاد). أما جمع هذه الحكايات فيقوم على تداخل بين سياقين أو أكثر للسرد؛ أو الأخرى، على تضمين سياق السرد الرئيسي سياقات سرديّة أخرى. فحكاية الشخصيات ومغامرتهم تُسرّد على لسان الراوية الغائب، وفي الأثناء تسرد الشخصيات مغامرتها في صيغة المتكلم. وإذا كان في مبدأ الحكاية، في كتاب الف ليلة وليلة، أن تكون حكاية «غريبة» «عجيبة»، فإن الشخصيات / الحكايات المغامرات / الحكايات ينبغي أن تكون «غريبة». وما أرض «الغريبة» إلا في «مغرب» الدنيا، أي في طرفها الغربي.

جاء في مادة غ. ر. ب. في لسان العرب لابن منظور: «الغرب والمغربُ بمعنى واحد. ابن سيده: الغرب خلاف الشرق، وهو المغرب»<sup>(٥)</sup>. ويُقال «غَرَبَ النجمُ، وغَرَبَ»<sup>(٦)</sup> و«التغريب: النفي عن البلد» و«غَرَبَ أي بَعُدَ»<sup>(٧)</sup> و«الغريبُ: الغامضُ، الكلام»<sup>(٨)</sup> و«أغرب الرجل: جاء بشيء غريب»<sup>(٩)</sup> و«في الحديث: أنه ضحك حتى استغرب أي بالغ فيه»<sup>(١٠)</sup>، «الغروب أيضاً:

(٥) لسان العرب، طبعة دار صادر، بيروت، ج. ١، ص ٦٣٧.

(٦) إِيَّاه، ص ٦٣٨.

(٧) إِيَّاه، ص ٦٣٩.

(٨) إِيَّاه، ص ٦٤٠.

(٩) إِيَّاه، ص ٦٤٠.

(١٠) إِيَّاه، ص ٦٤١.

مجاري الدمع؛ وفي التهذيب: مجاري العين»<sup>(١١)</sup>؛ وعن «ابن الإعرابي:  
الغربة بياض صرف»<sup>(١٢)</sup>... الخ

هنا تبرز الصلة بين المعاني (أو بعضها) التي قد تُشيرُ إلى الغرابة والتغريب والغريب، وكلها تجتمع في مصدر واحد. فمغارب الدنيا هي مواضع الحدث / المغامرة؛ والتغريب هو النفي والارتحال (ومعظم حكايات ألف ليلة وليلة تقوم على الرحلة والإغتراب؛ والغامضُ من الكلام، وما يأتي به الرجلُ من شيء غريب هو صفة الحكاية («غريبة عجيبة») التي لا تستحق أن تروى إن لم تكن كذلك. وهو «المبالغة والإفراط». وهو البياض (الكتاب غير المكتوب) وهو أيضاً مجاري العيون، إذا كانت العبرة، كما في كل حكاية، هي كالكتابة بالإبر «على ماقِ العين» لكي يعتبر من اعتبر. ولكن في معنى «غرب» أيضاً، الناحية المظلمة من الدنيا، عالم الأطياف والكائنات الغريبة، وهي غريبة ربّما، بحسب تجربة الظاهر، كالإبصار، إذ تحجب المظهر الحقيقي وتُعملُ فيه تبديلاً.

يذهب خ. ل. بورخيس في «محاضراته»<sup>(١٣)</sup>، إلى أن عبارة «الشرق» في اللغة الألمانية هي: Orgenland (أرض الصباح)، أما عبارة «غرب» فهي: Abendlandes، (أرض المساء). والمساء، كما في تقليد «الرواة الليليين» الذين أشار إليهم، هو حيزُ الرواية المنقولة شفاهةً عن المآسي التي يتعرض لها المغامرُ في رحلة البحث عن السعادة. والليالي التي يشتمل عليها كتاب ألف ليلة وليلة، هي الليالي الشرقية (وفي أول ترجمة انكليزية: «الليالي العربية»!) فلماذا تكون المغامرة في الطرف الآخر، في المغرب التي هي حافة العالم القديم..

قد تكون هذه الثنائية وجهاً من أوجه السحر الذي يلزم كل مقارنة

(١١) إيّاه، ص ٦٤٢.

(١٢) إيّاه، ص ٦٤٧.

(١٣) المذكور، ص ٦٠.

---

لهذا الكتاب الذي مثّل، بحسب بورخيس، الحدث الأبرز في تاريخ الآداب الغربية فور ترجمته الى الفرنسية والانكليزية. والسحر هنا، سحر الحكاية، يقول كيليطو، التي تشبه سحر الصورة الشعرية، بحسب تعريفات الجرجاني، التي تضع المتلقي في «حالة غريبة».

## موت القارئ

حين سألت صديقي الشاعر عباس بيضون، في احد لقاءاتنا العابرة، عما يكتب الآن واذا كنا سنقرأ له كتاباً جديداً في هذا الموسم (كان ذلك قبل افتتاح معرض الكتاب العربي في بيروت أواخر العام المنصرم)، قال لي: «بلى أكتب، لأنني لا أستطيع إلا أن أكتب، فهذه واحدة من مغالباتي الكثيرة للموت». وأضاف قائلاً: «لديّ ثلاث مجموعات شعرية أصبحت جاهزة للنشر، غير أنني لا أرى جدوى من نشرها. فلديّ احساس عميق بموت القارئ في هذه الآونة». وإذا أرفق ملاحظته هذه بضحكة أدركت انه لن يطيل الكلام، وأنه ربما قال ما قال لكي يتاح له أن يكتب ما لا يقال.

وذات يوم في لقاء عابر اخر في مبنى الجريدة حيث كنت أعمل وحيث كان يكتب مقالة اسبوعية، قال أنه يفكر في كتابة مقالة حول «موت القارئ». ولا أحسب أن دافعه الى ذلك استعادة سجل ليس في وارده الآن من قبيل ما يستعاد بين الفينة والفينة إستذكارات أو حنيناً أو ارتجالاً، من أسئلة الأدب والثقافة: «لماذا نكتب؟»، «كيف نكتب؟»، أو، وهنا بيت القصيد، «لن نكتب؟ أعلم جيداً أن هذا السؤال ليس من مقاصد عباس بيضون لا في نتاجه الشعري ولا النثري ولا النقدي. وإذا كان الانطباع

الغالب لديه بموت القارئ يستحق منه التفكير والاستدراك والامتناع عن نشر مجاميعه الشعرية، فلأن السؤال لا يطاول الكاتب في المبدأ، بل يطاول القارئ: إذا كان القارئ لا يقرأ، أو لا يقرأ بالكفاية التي تقتضيها القراءة (أمبرتو إيكو) فما جدوى أن ينشر الكاتب ما يكتبه ؟

لم يخطر ببال عباس بيضون حين ارتأى «موت القارئ»، أنه يضيف الى وفيات محتملة ومشهورة في سجلات الثقافة وفاة أخرى لم يصنفها نيتشه وباتاي وفوكو وبودريار من قبل، غير أنها لفتت كُتَّاباً (روائيين وشعراء وحرفيين من طراز خ.ل. بورخيس، وجمهرة من الرواد المجهولين الذين أنشأوا، من قبل، مادة كتاب «ألف ليلة وليلة» وفي أكثر من لغة واحدة). فإذا أعلن نيتشه «موت الله»، وأعلنت البنيوية «موت الإنسان»، ثم جاء موريس بلانشو ليعلن «موت الكاتب»، أضاف عباس بيضون، في إلهام خاطف، إعلانه عن «موت القارئ» فهل نصل بذلك الى خاتمة الوفيات؟ من يدري؟

يذكر ما سبق بثلاثة أو أربعة أعمال ربما كانت الأعمال الأولى التي اقترن بها فعل الكتابة بحال الموت، كما اقترن نشاط قارئها (ونشاط قارئها تفعيل النص الى إدراكه وتحقيقه بما تيسر له من ثقافة، على ما أسلف أمبرتو إيكو) بالموت. وبين الموتين صلة، لأنهما موتان رمزيان. موت القارئ السوسيولوجي كما يزعم عباس بيضون، وموت القارئ بوصفه «كفاية نحوية» وبوصفه الفاعل أو الذات التي يستبقها أو يتوقعها الكاتب أو النص. ومردّ هذا الاستباق (أو التوقع) هو الحوار الذي ينشأ بين الكاتب أو نص الكاتب وبين القارئ. حوار القارئ «الحي» (!) والكاتب الميت أو الغائب. ففي استباق القراءة من قبل النص أو كاتبه تكمن إستراتيجية كاملة لاستدراج الحي الى موته أو غيابه. ولكن قبل أن نعالج هذا الحوار بأمثلة الحكاية، ربما الأحرى أن نذكر هنا بمعادلة استلاب هي في صلب الكتابة، أو على نحو ما لاحظها كافكا في «يومياته» من أنه

استطاع أن يدخل الى ملكوت الأدب حين أفلح في إستبدال «أناه» بـ «هو» . ولكن لمَ اخترنا ملاحظة من «اليوميات» ؟ ربما لأنها «الحفل التذكاري» الذي يقيمه الكاتب لشخصه المفقود في حياته بوصفها أدباً. فهو في معرض استذكاره لشخصه الذي استبدل بـ «هو» في أعماله الأدبية إنما يفعل ذلك بأداة «النسيان» أي الكتابة . الكتابة التي تستبدل «أناه» بـ «هو» . وحين يسعى إلى العثور على «أناه» لا يقدر إلا أن يستخدم أداة الاستبدال وسيلة . فيكون غياب مضاغفياً . ولعلّ في قصة الكاتب الإيطالي دينو بوزاتي : «سرّ الكاتب» ما يبذل بعض هذا الغموض وقد أتيننا على ذكرها فيما سبق : كأن الصفة في ما يُكتب هو غير المكتوب ؛ هو اللامعنى . وإذا كان المعنى يصاحب كلّ نص مهما بلغت «كفايته النحوية» ، فإن الأوراق البيضاء (وهي مؤلف بحسب كاتب بوزاتي) تخاطب القارئ قائلة : «لن تقرأني» (Noli me legere) ، لأن فعل القراءة باللاتينية قد يعني في وجه من أوجه اشتقاقه التسليم بالقدر ، بالحثّم ، وليس في الثقافة العربية ما هو محتّم أكثر من الموت .

كذلك الأمر مات الحكيم دوبان ، ثم مات الملك يونان وكتاب دوبان صفوة ما كتبه\* . وعندما أراد الملك أن يقرأ الكتاب مات هو أيضاً . الكاتب مات . والقارئ مات . الأول لأنه كتب (لم يكتب؟) الكتاب كاملاً . والثاني لأنه قرأ (أراد أن يقرأ) الكتاب كاملاً . وبعد رواج الحكاية (وهي تتضمن حكاية أخرى لا تُروى) أصبح العرب يؤمنون بأن من يقرأ الكتاب كاملاً يموت ؛ أو لعلها واحدة من خرافات بورخيس الأعمى ، الذي لا يقرأ بل يسمع . والسماع إصغاء لقراءة آخر . هي إعارة الحكاية صوت القارئ ، أي خطر أن يعيرها القارئ صوته وأن يستبدل الحكاية (أي لغز ما ينبغي أن يُقرأ) بالبدهة الحيوية والشفاهية لإلقاء ، لتلاوة ولحضور تفرض معنى الحكاية (موريس بلانشو)

---

\* بحسب الحكاية السالفة الذكر من ألف ليلة وليلة .



## الشفاء «ما بعد الحداثة»

أحسب أن أحداً من هواة الكمبيوتر والأنترنت والسي.دي. روم وسواها لم يصرف وقتاً، ولو ضئيلاً، على الانهماك بما آلت إليه جرائم موصوفة كتلك التي شابت الصلة بين الكاتب والقارئ وبين الكاتب ونصه وبين القارئ ونص الآخر. فكل هذه ميراث أزمنة إلى أفول. ويعجب القراء ممن أبقوا في ميراث عاداتهم صلة بالكتاب، صلة بالنص.

يركن الكاتب إلى موته «الرمزي». بل إنه عاش وخلف واستخلف وصار مثقفاً. ولم يرد يوماً في صفحة «الأخبار المتفرقة» في صحيفة أن قارئاً مات، وإن يكن قارئاً فما من أدلة أقيمت على أن سبب الوفاة هو القراءة. أما الكتابة فشأن آخر. فالكاتب قد يموت عمداً أو قضاءً وقدرًا، وتساءل الأحاجي عن العلة التي تجعل «أنا» الكاتب تموت وفي ظنها أنها «هو» الآخر.

## لبس أو مفارقة أو ربما خُلف

لنقرأ مجدداً. «جرمينال» زولا و«أسرار باريس» لأوجين سو. وإن أردنا: «الجندي الشجاع شفايك» لهاذك. الأول يصور (أي يعبر) والثاني (يصف ويعلم) والثالث يسخر من الأول والثاني. وما يجمع الثلاثة أنها كتبت وفق استراتيجيات نحوية ودلالية من شأنها أن تستبدل الأنا بالهو، أولاً، وأن تستبدل الهو بالأنا، ثانياً، وأن تجعل من هذين الاستبدالين لعبة هي اللعبة التي قام عليها الحوار بين الكاتب والقارئ منذ أن كانت الكتابة والقراءة. لعبة التوازن (أو إخلال التوازن) بين من يكتب ومن يقرأ. وكانت اللعبة دارجة منذ أن كانت. وكانت وسيلة شائعة، لا بل مثيرة. إلى أن أوقفها الملك يونان والحكيم دويان، وجمهرة أخرى من الملوك والحكماء. ألا من يقرأ «ألف ليلة وليلة» (في كل طبعاته، ما دامت كلها مجتزة، بالعربية).

---

ودينو بوزاتي (حتى بترجماته).  
وجورج باتاي (بلغته لأنه غير مترجم).  
وأوجين سو (بلغته أيضاً).  
وياروسلاف هازك وغيرهم.. وآخرين وآخرين.. لكي ندرك أن  
القراءة حوار، ولكي يبعث القارئ من مواته، والكاتب أيضاً؟  
كلُّ كاتب ميت.  
كلُّ قارئ ميت.

## قراءة المعجم

### أورواية المفردات

أَهْمَلْتُ الحِداثَةَ الوافدة إلينا مطلعَ الخمسينات، والحالة دائماً في مسلكتنا وإنشائنا ومقولنا، مسألة اللغة. وجلُّ ما ورثناه، في تجاربنا الأدبية والثقافية، من مزاعمها، قولاً جَعَلَهُ حداثيون كُثُرٌ في منزلة الحكمة: «هدم جدار اللغة»! وما يُضمّره المنزَلُ هذا، إخراج المعنى الى كمال بيانه، وإطلاقه من قَيْدِ اللَّفْظِ، لا بَلْ تحطيم هذا القيد الذي ما كان، منذ عبد القاهر الجرجاني، إلّا «خَدَمًا للمعاني»؛ لذا أَهْمَلْتُ الحِداثَةَ في التفاتها الى المعاني، مسألة الألفاظ، واعتقادها آنذاك أنها تُجَدِّدُ الإنشاءَ انطلاقاً من مدوِّنة مُهْمَلَةٌ اشتمل عليها مصنّفُ عبد القاهر الجرجاني «أسرار البلاغة». وكانَ أَقْتَبَسَ العبارة (الألفاظ خَدَمُ المعاني)، وإدراجها في صلبِ الهاجس النقدي والإبداعي، يكفيان لإطلاقِ تجربة إنشاءٍ جديدٍ للمعاني. غير أنَّ الحِداثَةَ ما لبثت أنْ رَآوَحَتْ في أزيمةٍ ما أَهْمَلَتْه. ومصدر المراوحة لبس لم تفتضه ولا سَعَتْ الى فكِّ عُجْمَتِه، ومفاده السؤال: هل الإنشاء محضُ خلقٍ وابتكار، أم أنه ترجمة؟ وهل يزعم الإنشاء أو القول (الكتابة أو الخطابة)، وجمعهما اليوم في عبارة «خطاب» (Discours)، الخلق من عَدَم، أم أنه توليد واشتقاق في معرض البناء؟

## كلُّ أنشاء ترجمة

زعمنا هنا أن كلَّ ما اصطُلِحَ على وَسْمِهِ ابداعاً وخُلِّقاً هو ترجمة في الدرجة الاولى، وقد يكونُ، في الدرجة الثانية، ترجمةً مبتكرةً تخرجُ القولَ، على الضدِّ مما ذهب اليه الجرجاني، من «مُحالِ الهذيان الى كمالِ البيان». ولا يخفى أنَّ القَصْدَ هنا يُجاوِز الترجمة كإنشاء من لغة الى لغة أخرى، ليعرض الى التَّرجمة كإنشاء باللغة الواحدة لخبرٍ أو فكرة أو ما شاكل من أنماط التَّصوُّر والتمثُّل والعقل والتَّخيل والتذكُّر... الخ. وترجمة ايضاً لسلوك ونمط معاش، هي كُلُّها (لا واحدة منها) ثقافة واحداً، أي كنفه الذهني والسلوكي. وليس الكتابي أو الشفاهي سوى ترجمة، على اختلاف، لهذا الكنف. ولا يخفى أنَّ بُلْغَةَ الترجمة هي المعنى، وأنَّ أدواتها هي اللفظ، غير أنَّ الجَوْهَرَ فيها «استعمال اللفظ» لأداء المعنى، بل الأحرى، استعمال اللفظ لا ابتكار المعنى، لأنَّ الأخير لا يُصْبِحُ كذلك إلَّا إذا أدَّاه اللفظ. فإذا كان القَصْدُ من الترجمة، وكلَّ بيان ترجمة، «بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق ومن أين تجتمع وتفترق (...)» (الجرجاني) فإنَّ مثل هذا البيان مشروط بادراك الخاصَّة التي ينفرد بها كلُّ شيءٍ من الأشياء التي يجمعها الإسمُ الأعم. فالبحر بحرٌ، والبحرُ علم واسع، والبحرُ سرٌّ عميق، والبحرُ رحمٌ خصب... الخ. فما هي الخاصَّة التي ينفردُ بها المسمَّى، إذا كان المسمَّى واحداً من جميع يجمعه الإسمُ الأعم وهو: بحر.

## الترجمة بيان الحذافير

لا يستقيم إنشاءُ ترجمةٍ إلَّا إذا بَيَّنَّ المُعْجَمَ. والمعجمُ في واحد من تصاريفه هو المُبْهَمُ (أَعْجَمْتُ: أَبْهَمْتُ)، فالأعْجَمُ هو الذي لا يُفصِحُ ولا يُبَيِّنُ كلامه (وإن كان عربيَّ النسب، يُضيف «لسان العرب»). والأرجح أنَّ العُجْمة تكون في استخدام الإسم الأعم «لأشياء ينفردُ كلُّ منها بخاصَّةٍ من لم يقف عليها كان قصير الهمة في طلب الحقائق، ضعيف المنَّة في

البحث عن الدقائق، قليل التوق إلى معرفة المماثل، يرسم، المجهول، والظواهر، ويرى أن لا يطيل سَفَرَ خاطر» (الجرجاني)، أي أن ذلك لا يقف على تَبَايُنٍ غير ظاهر حده اختلاف الدقائق والحذافير واللطائف، وإذا ذلك لا تستقيم ترجمته في انشاء يبين، بل في انشاء يُعْجِمُ لا يفك اللبس. واللطيفة، بحسب كتاب التعريفات، هي «كل إشارة دقيقة المعنى لا تلوح للفهم، لا تسعها العبارة»، ولَطَفَ الشيءُ صَغُرَ ودق (لسان العرب). وما يُبنى عليه التمايز في أداء العبارة معنى دون آخر هو الدقائق التي تُحيلُ المعنى من القَصْدِ الى السهو. إذ لا يشترك شيئان في اسم واحد إلا كانا الشيء عينه. ولا يشترك معنى في لفظين، كما لا يشترك لفظ في معنيين، وإن كان الظاهر غير ذلك. وقد يَصِلُ حدُ التمايز في ادراك الحذافير (الدقائق واللطائف) أن يُؤْخَذَ معنى ما يفيدُ الإثبات، في الأصل، على السُّبُل (ومعاجم اللغة العربية، وكافة اللغات تزخر بالأمثلة على ذلك ليس هنا مجال بيانها)، ولا يُشكِلُ الإنشاءُ إلا إذا أهْمَل إدراك الحذافير؛ ولنا مَثَلٌ على ذلك في اللَّفْظِ عينه والذي يؤدي معنى التمايز في التنبُّه للدقائق: فاللطيف من الأحرام والكلام: ما لا خفاء فيه، (بحسب «لسان العرب») واللطيف من الكلام: ما غمض معناه وخفي (بحسب «لسان العرب» أيضاً). واللطيفة التي بها يستقيم انشاء التَرْجَمَةِ في أداء القَصْدِ دون غيره، تعني، في وقتٍ معاً، البيان والعُجْمَةُ، الخفاء والتجَلِّي، الغموض والوضوح، الرِّقَّة والرفق بمعنى الشفافية، لكنها أيضاً متن الفارق الذي ينفردُ به «الشيء بخاصية» والوقوف عليه (أي الفارق) هو عتبة الادراك، ومدخل اليقين الذي يُزيل اللَّبْس. فالغامضُ هنا يُفْضِي الى الوضوح، والعُجْمَةُ الى الفصاحة أو الى البيان. وقد يكون في هذا الإقصاء مبرراً ما يلي من مَدِيح المعاجم.

## المُعْجَمُ : صنافة الألفاظ ، ورواية المعاني

في ما سَبَقُ تقريرُظ للترجمة والألفاظ التي تجعلُ الترجمة ممكنة

الإنشاء. والحافِزُ وحيد: وَلَعُ كاتب هذه السطور وشغفه الدائب بكائن (يبدو لي الآن خرافياً) يُدعى: «المُعْجَم». وإذا شئتُ محاكاةً الفرنجة، قُلْتُ، في ترجمةٍ رديئةٍ (mon livre de chevet) إنه كتابي المفضل. وأقصد كافة صنوف المعاجم وضروبها. وليس في مقدّم مبررات شغفي هذا طلب الدقّة، وإن كنتُ لا أنكر طلبها، بل المتعة. فما ألبسه فيكتور هيجو، الاشتراكي المحافظ، «طاقية حمراء» تسفيهاً لمتنّه، أجده اليوم رواية الروايات التي لا تنتهي فصولاً.

وليس طلب الفصيح من مزاعمي. وإن كان العامي أشدّ فصاحةً لفرط ما يكتنفه من «اللطايف». وليس العامي من مقاصدي. ما يُشاع ويجري على الألسن ويكتنف الأذهان، بعد بيانات الحداثة، أن مُتعة القراءة اليوم إلى زوالٍ يترافق وطغيان المرثي والمسموع، وطغيان الصحافة: أي الخبر. ليس إلا الخبر. ومتنّ هذه وتلك «توحيد الصورة، وتوحيد اللفظ»، على ما ابتكرته، لمقاصد أخرى، الثورة الثقافية في الصين (وكلُّ ثورة على هذه الشاكلة) في سعيها لتوحيد الزي، فتستحيل الدُرْجة (وهي المتبدّل الزائل) نسقاً واحداً قاراً.

وبعضُ صنّاع «الكتابي» يُناصبون «المعجم» العداء. والحجة دامغة: لا يشتمل المعجمُ إلا على جُنة اللغة. ولذا، ليس المعجم إلا تابوت اللغة وقبرها. والأخير مُقفلٌ على الأوّل. وليس التجديد، في اعتقاد هذا البعض، إلا ابتكاراً لقولٍ مُخْتَلَفٍ يُستقى من المعاش: الصحيفة، المقهى، الحانة، الشارع، المنزل ونطاق الأسرة، والعلائق المعقّدة داخل النسيج الاجتماعي. وهذا حقٌّ ما دامت اللغة هي «ملاذ الكائن». وهذا حقٌّ لأن اللغة هي لغة الحياة. لكنّه حقٌّ منقوص. فإذا كانت اللغة هي لغة الحياة، فما شأن «حياة اللغة»؟ لا يختزل «المعجم» حياة اللغة، سوى أنه يشتمل على رواية أجزاءٍ من سيرتها، في زمنٍ ما، في حينٍ ما، وليس «المعجم» رواية اللغة بإطلاق، بل رواية تفصيلٍ منها.

وإذا كان «المعجم»، في صنفته وسرده، يُحاكي الرواية، فلا بد من أن يـ  
على نسقٍ بنائها. وقد ألهم «المعجم»، كصنافةٍ وتبويبٍ وتدوينٍ، بعض  
تيار الرواية الجديدة (في فرنسا)، الى رواية «قاموس الخزر» لـ  
اليوغوسلافي (سابقاً) الصربي (حالياً) ميلوراد بافيتش. ولعل الأثر  
الأبرز كان في طرائف تدوين «ألف ليلة وليلة». واللافتُ في هذا الكتاب  
(الموسوعة) الأخير أن «المعجم» فيه، أوسع وأشمل من أي معجم آخر.

## توليد المفردة ، توالد الحكاية

تُولدُ الحكاية في كتاب «ألف ليلة وليلة» على لسانِ الراوي (وهو واحدٌ  
في البداية: شهرزاد) نقلاً عن رواة آخرين، إذ يحرص الراوي على ذكر  
المصدر الذي نُقِلَتْ منه وعنه، قبل أن يُطلقَ شخصياته في مغامرة واحدة،  
أو في سلسلةٍ من المغامرات، شرطها التنقُّلُ والتقلُّبُ من حالٍ الى حال.  
وفي كنفِ السرد تتوالد الحكاية حكاياتٍ يرويها رواة هم أبطال الحكاية  
الأولى، ويكون للحكايات أبطال، قد يشُرعون في رواية حكاياتٍ أخرى  
يكونون فيها هم الرواة... غير أن هذا التوالد للحكاية، وتضمن الخبر  
أخباراً موازيةً لا يخلُ بالسياقة.. بل يفضي، على الدوام، الى امثولةٍ، هي،  
على نحوٍ، بيان القصد الذي انطلقت منه الحكاية الأولى، لكي تبلغه في  
الختام.

وعلى هذا النحو تُولدُ المفردةُ في «المعجم» من بيان مصدرها (كالعننةِ  
في نقل الخبر وتواتره)، ثم تُنقلُ إلى صيغة الفعل (المغامرة = الحدث)  
وتصاريفه (= التقلُّبُ بين الأحوال والأزمنة)، ثم إلى الأسماء وما يُشتَقُّ  
منها ويتوالد من ألفاظٍ مُشابهة، لكنها تفيدُ الإثبات أحياناً والسلب أحياناً  
أخرى (توالد الحكاية الى حكاياتٍ لا تلبث أن تتوالد في حكاياتٍ  
أخرى...).

الى أن يثبتَ في الختام بيانُ المعاني لا المعنى الواحد.

فالأمثلة في الحكاية مُشرّعة للتأول. ولإدراك السامع، إذ لا تجرؤ  
شهرزاد على الإتيان بحكمة، هي الحكمة، في حضرة شهریار. وتبقى  
الأمثلة في تراوح بين المعاني وبيانها، كما تبقى المفردة في تقلّب المعاني  
عرضة للتأول فلا تطابق أحد المعاني إلا بعد إدراك دقائق الفروق في  
متنها.

حكايات «ألف ليلة وليلة» تُنشد الحال أحياناً بأبيات من الشعر هي  
ذروة الارتجال لا تصحّ نسبته. وشرح المفردات في «المعجم» يُنشد  
أحياناً إلى مقول الشعر، وحكايات «ألف ليلة وليلة» تُعجم أحياناً (تبهم)  
وتقمّس أحياناً أخرى: أقمست أي بدت بعدما تخفى، ومنها القامس:  
الغوّاص. والقاموس: قعر البحر أو «المعجم»، وكذلك المفردة، يُعجمها  
الشارح أي يزيل استعجامها (إبن جني) فتقمّس (تبدو) في بيانها  
قاموساً.



## السادية المعجمية وهاجس البناء

لقد كان في ظنّي دائماً ان الانصراف الى مثل هذا الشاغل (شاغل الكلمات المتقاطعة الذي يتعدّى التسلية المجردة) يتطلب ما يفوق طاقتي واحتمالي من الوقت وطول الاناة والبحث المعجمي الذي لا طائل تحته الاً ملء مربعات شاغرة بمفردات نُبِشتُ بمزاج صانع ساديّ من جوف القواميس والمعاجم.

لم اكن يوماً من هواة النوع برغم شغفي، غير المبرّر ربما باللغة. ولا بدّ انني كنت احسب ان تلك ليست لغة لانها تقيمُ عند عتبة المفردة ولا تطول الى قوام العبارة أي الى قوام المعنى وكان أشدّ ما يغويني في العبارة كاتبا وقارئاً، سلطان المعنى؛ الا انّ استنكاف مزاجي ذاك كان يطرح عليّ استمراراً اكثر من سؤال، ومعظم الاسئلة التي راودتني تنمّ عن الفضول لا الاستنكار. اذ أدرك جيداً، ويدرك القارئ من دون شك، حجم ذبوع وانتشار هذا النوع، الذي يُصنّف في خانة «التسلية» في الصحف والمجلات. وقد كرّست بعضها بالكلية لتنوعات عليه لا تُحصى. حتى اصبح، في الغالب الاغلب، ذريعة شراء الجريدة او المطبوعة، لينكبّ القارئ، بعد ثوان من تقليب الصفحات ساهماً، على شبكة الكلمات المتقاطعة وكأنه يُسارع الى رفع التحدي (اليومي) الذي يجبه به صاحب

الزاوية وصانعها قارئه المعتاد. وفي بعض جوانب التحديّ ازدراء، او في الاقل، استخفاف بذكاء هذا الاخير وبقدرته على ايجاد ما ينبغي ان يكون بدهياً اقرب الى تحصيل حاصل مموّه.

## نشأة السادية المعجمية

ولكن قبل ان تبدأ المبارزة، التي قد تكون هي الاشدّ بين مؤلف وقارئ، حريّ بنا ان نعرض لمحطات سريعة من تاريخ نشأة هذه «اللعبة» الغربية التي بلغت من العمر ما يربو على الثمانين عاماً.

في ٢١ كانون الاول ١٩١٢ نشرت صحيفة «نيويورك ورلد» (NEWYORK WORLD) في ملحقتها الاسبوعي الذي تصدره يوم الاحد، اول شبكة للكلمات المتقاطعة. وكان مؤلفها ارثر واين، وهو انكليزي مهاجر الى الولايات المتحدة قد راودته فكرة عبقرية عام ١٨٩٤ ان يدسّ مربعا اسود بين الكلمات... وان يجعل الكلمات متقاطعة. ذلك أنه حتى ذلك التاريخ لم يكن هذا النوع من التسلية الا نوعاً من «الكلمات المربعة» اذ تعتمد شبكات بدائية تتألف من خمس او ست خانات بيضاء، تتردد فيها كل مفردة مطلوبة عامودياً وافقياً. وقد لاقى ابتكار واين نجاحاً مذهلاً، وسرعان ما راحت الصحف والمجلات الاميركية تتنازع على شراء الشبكات الصغيرة وتوقيع عقود مغرية مع مؤلفيها. ولم تبرز الحماسة لمثل هذه «اللعبة» في كل من انكلترا وفرنسا الا في العشرينات من هذا القرن. وكانت اول صحيفة فرنسية تنشر شبكة كلمات متقاطعة صحيفة «اكسلسيور» عام ١٩٢٥، وكانت لا تزال تسمى «الكلمات المتصالبة»؛ ثم تلتها صحف «لو غولوا» و«انترانزيجان» و«لو ماتان». ومنذ ذلك الحين وحمّى الكلمات المتقاطعة تتفاقم في انحاء العالم واصبح لها عشرات الملايين من الهواة، لا بل من المحترفين المهجوسين، مَصْغَةً اعقاب الاقلام الذين يجدون لذة عارمة في أعمال تفكيرهم حتى الارهاق

لفك رموز الالغاز التي يقترحها عليهم مؤلفون لا يعادل براعتهم اللغوية  
 إلا ميلهم الساديّ لاحباط خصمهم القارئ. وخلال الثلاثينات اصبح لكل  
 من طرفي التحدي اسم؛ فقد اطلق اسم «اوديب» على من يسعون الى  
 ايجاد الحلول، واسم «العنقاء» على من يحترفون تأليف الشبكات  
 وهندستها. وفي عام ١٩٢٥ تشكلت حول السيدة رونية دافيد (وهي  
 رائدة اللعبة في فرنسا) اكااديمية للكلمات المتقاطعة كان في عدادها ابرز  
 المتضلعين في «صناعة اللغة» نذكر منهم: تريستان برنار، موريس  
 دوناي، كورنوسكي ورينالدو هاهن. اما ماثرة تريستان برنار الذي  
 مازال يُلهم «عباقرة النوع» في فرنسا الى اليوم، فتتمثل في ادخاله  
 الفكاهة وروح الدعابة على التعريفات التي ينبغي ان تقود القارئ لايجاد  
 المفردة المناسبة. ومعه اصبحت «اللعبة» تجاوز هامش التسلية لتصبح  
 كما يقول: «علاجاً لمرض الحصر المعاصر. فاذا كانت القضايا الوطنية او  
 الدولية الكبرى تثير هذا القدر من الرهبة والرعب فذلك لانه من غير المؤكد  
 ان لمثل هذه القضايا حلولاً. اما في الكلمات المتقاطعة فهناك دائماً حلّ».   
 هناك حلّ، بالتأكيد، وحلّ واحد وحيد سواء كانت الشبكة تقليدية (١٠ ×  
 ١٠) ام كانت احدى تلك الشبكات العملاقة التي ظهرت في الستينات،  
 والتي بلغت احداها ٤٠ الف مربع لحل مشكلة صربية كرواتيّة - ما يوازي  
 مترين مربعين من الشبكات العادية ونحو ٨٦٤٩ تعريفاً! أو تلك التي  
 نشرتها جريدة «دايلي مايل» عام ١٩٦٣ وفيها ٥٩٢٠ مربعا؛ او حتى،  
 في تلك الحقبة بالذات، التي احتوت على ٧٣٤٧ مربعا و ١٦٢٨ كلمة  
 ونشرت في صحيفة في اميركا الجنوبية.

الكاتب واللاعب :

جورج بيريك نموذجاً

كان ينبغي ان اقرأ رواية جورج بيريك (Georges Perec) (١٩٣٦ -

١٩٨٢) «الحياة، دليلك لاستعمالها» (دار نشر هاشيت، الطبعة الاولى ١٩٧٨ ، باريس)، لكي أميل الى ادراك معنى العلاقة (الشاذة والرائعة) بين صانع الكلمات المتقاطعة (وهو مؤلف) وبين المنكب على حلّها (وهو قارئ). فإذا كان كبار مؤلفي النوع من بين الفرنسيين، يميلون الى تعريف حدّي ووظيفي للعبة الكلمات، كأن يقول ميشال لافكو «انها نوع ادبي اقلّي»، او انها «ملغمة ادبية رائعة بالنسبة لكاتب» (جاك بنس)، او انها «مجرد تمرين براعة الهدف منه اغاظة القارئ» (روبير سيبيسون، وهو اكبر مؤلفي الكلمات المتقاطعة اليوم)، اذا كان بعضهم يميل الى مثل هذا التعريف، فإن تريستان برنار ورونيه دافيد يذهبان في ريادتهما وتجديدهما للعبة منذ الثلاثينات، الى ان ظاهر، «السادية المعجمية» التي تنشأ في العلاقة بين المؤلف والقارئ، ليس في الحقيقة الا دعوة الى تصريف مشاعر الحصر التي تتفاقم مع بداية الازمنة الحديثة. وان هذا النوع من «اللعب» اللغوي المعجمي، هو المادة الحقيقية لمراس الكاتب ودربته، ليس فقط على مستوى الاسلوب (وهو الامر الثانوي) بل على صعيد التركيب البنائي للرواية مثلاً. ومثل هذا الكلام يلخص تجربة كاتب روائي كبير مثل جورج بيريك، دون ان يكون تريستان برنار قد اشار اليه بالذات. الا ان جورج بيريك لا يتنكر، في نتاجه الادبي، لأثر، «النوع غير الادبي» الذي طبع اعماله جميعها، وجعله، على نحو ما، أحد أكثر المؤلفين شغفاً «بتمارين الاسلوب»، وفي الوقت نفسه أحد أبرز صانعي الكلمات المتقاطعة حتى وفاته عام ١٩٨٢ عن ستة واربعين عاماً بسرطان الرئة. وقد تكون رواية «الحياة، دليلك لاستعمالها» (جائزة ميديسيس عام ١٩٧٨) هي التطبيق البنائي للمبدأ الذي تبني عليه صناعة الكلمات المتقاطعة. انها، على نحو ما، رواية «مصائر متقاطعة» تُبنى اجزاؤها على غرار لعبة اعادة تركيب اللغز المبعثر (Puzzle). اذ ليس في مشهد الرواية الا ما يفيد المظهر الخادع (التخيل في السرد)، والمظهر الخادع هو في

صَلَبَ لَعِبَةِ الْكَلِمَاتِ الْمُتَقَاطِعَةِ، عَلَى غَرَارِ مَا يَجِدُهُ الْقَارِئُ فِي الرُّوَايَةِ  
الْمُسْلَسَلَةِ (الشَّعْبِيَّةِ) أَوْ فِي الرُّوَايَةِ الْبُولِيسِيَّةِ. «فَمَا يُمَيِّزُ، فِي الرُّوَايَةِ  
الْمُطَافِ، تَعْرِيفًا جَيِّدًا لِلْكَلِمَاتِ الْمُتَقَاطِعَةِ، هُوَ أَنَّ الْحُلَّ بَدِيهِي. وَهُوَ مِنْ  
الْبِدَاهَةِ بِحَيْثُ أَنَّ اللَّغْزَ بَدَأَ غَيْرَ قَابِلٍ لِلْحُلِّ مَا لَمْ نَعْثُرْ لَهُ عَلَى حَلٍّ. وَلَكِنْ مَا  
أَنْ يُعْثَرَ عَلَى الْحُلِّ يَتَضَحُّ لَنَا أَنَّهُ كَانَ مُوجُودًا فِي نَصِّ التَّعْرِيفِ نَفْسِهِ، أَلَّا  
أَنْتَ لَمْ نَعْرِفْ كَيْفَ نَرَاهُ، لِأَنَّ الْمَسْأَلَةَ تَكْمُنُ فِي أَنَّ يَعْزُرَ وَاحِدًا كَيْفَ يَرَى  
بِطَرِيقَةٍ مُخْتَلَفَةٍ». (جُورْجُ بِيرِيك، «الْكَلِمَاتُ الْمُتَقَاطِعَةُ»، مَنَشُورَاتُ  
مَازَارِين، بَارِيس ١٩٧٩، ص ١١). وَيُضَيِّفُ: «إِنَّ مَا لَا يُقَالُ لَيْسَ  
مُتَضَمَّنًا فِي الْكِتَابَةِ، بَلْ هُوَ مَا يَحْفَظُ الْكِتَابَةُ قَبْلَ أَنْ تَبْدَأَ» (ص ٥٩).

هَذَا التَّأْوِيلُ لَوُظَائِفِ الْكَلِمَاتِ الْمُتَقَاطِعَةِ بِوَصْفِهَا أَحَدَ أَنْوَاعِ الْأَدَبِ  
«الرَّاقِي» يَجِدُ فِي جُورْجِ بِيرِيكِ النَّمُودَجَ الْمِثَالِيَّ لِلْكَاتِبِ الَّذِي جَمَعَ بَيْنَ  
شَغَفِ اللُّغَةِ وَاشْتِقَاقِهَا الْمُعْجَمِيِّ وَبَيْنَ التَّالِيفِ الَّذِي يُطْلَقُ سِحْرُ الْعِبَارَةِ  
فِي سِيَاقٍ مِنَ السَّرْدِ الْمُتَأَنِّيِ وَالْدَقِيقِ، لَكِنَّهُ أَيْضًا سِيَاقُ «التَّقَاطُعِ»، تَقَاطُعِ  
الْمَصَائِرِ الْمُتَقَاطِعَةِ. وَكَمَا جَعَلَ مِنْ رِوَايَتِهِ تَحْفَةً فِي «التَّرْكِيبِ الْبَنَائِيِّ»،  
حَاولَ بِيرِيكُ خِلَالَ عَمَلِهِ كَمُحَرِّرٍ لَزَاوِيَةِ الْكَلِمَاتِ الْمُتَقَاطِعَةِ فِي أَهْرَازِ  
الْمَجَالَاتِ الْفَرَنْسِيَّةِ، أَنْ يُحَقِّقَ بَعْضَ الْكَمَالِ فِي بِنَاءِ الشَّبَكَةِ / اللَّغْزِ. فِي  
التَّعْرِيفَاتِ كَانَ مُجَدِّدًا إِلَى حَدِّ الْغَرَابَةِ. وَإِذَا كَانَ يَصْعَبُ عَلَيْنَا تَرْجُمَةُ أَهْرَازِ  
مَا ابْتَكَرَهُ فِي هَذَا الْمَضْمَارِ بِسَبَبِ اسْتِحَالَةِ التَّرْجُمَةِ وَتَقْنِيَّاتِ الْاِخْتِصَارِ  
وَالنَّحْتِ وَالِاشْتِقَاقِ الَّتِي لَنْ يَعْثُرَ الْقَارِئُ عَلَى مَقْوَمِ جَدَّتِهَا وَبِرَاعَتِهَا فَإِنَّ  
مَا حَقَّقَهُ عَلَى صَعِيدِ بِنَاءِ الشَّبَكَةِ يَبْدُو مَذْهَلًا أَيْضًا. إِنَّ صَانِعِي الْكَلِمَاتِ  
الْمُتَقَاطِعَةِ الْأَكْثَرَ بِرَاعَةً وَحَذَقًا يَنْجَحُونَ فِي وَضْعِ مَا لَا يَزِيدُ عَنْ تِسْعَةِ  
مَرَبَّعَاتٍ سُودَاءَ فِي الشَّبَكَةِ الْعَادِيَةِ ١٠ × ١٠ (وْثَمَانِيَةِ مَرَبَّعَاتٍ حِينَ  
يُحَالِفُهُمُ الْحِظُّ، أَوْ عَشْرَةَ مَرَبَّعَاتٍ سُودَاءَ حِينَ يَعْاكِسُهُمُ الْقَدَرُ، وَكَانَ  
جُورْجُ بِيرِيكُ يَبْذُلُ كُلَّ مَا فِي وَسْعِهِ لِكَيْ لَا يَتَجَاوَزَ عَدْدُهَا السَّبْعَةَ  
مَرَبَّعَاتٍ فِي شَبَكَاتِهِ الْعَادِيَةِ، وَيَفْلَحُ أَحْيَانًا مَعَ بَعْضِ حَسَنِ الطَّالِعِ فِي

جعله ستة؛ اما مآثره فهي شبكاته التي لا تتضمن اكثر من خمسة مربعات سوداء. ومن اشهر ما انجزه ايضا شبكة خالية من المربعات السوداء، لكنها شبكة من القياس غير التقليدي (٦×٦)، واخرى مربع اسود واحد (٧×٧)؛ اما الشبكة التي مازالت تنتظر من يستكمل مفرداتها، فقد اتى بيريك على ذكرها في الفصلين الثالث والعشرين والخامس والعشرين من روايته «الحياة، دليلك لاستعمالها». وهي عبارة عن شبكة صفت بعض المفردات في خاناتها (عموديا وافقيا) دون ان توضع لهذه المفردات اي تعريفات. وربما اراد جورج بيريك بذلك ان يدفع القارئ الى مزاولة لعبته. ان يكون القارئ مؤلفا والمؤلف قارئاً في لعبة لن تكتمل ابداً، على الرغم من ان الحلول موجودة وبديهية. ربما كانت لعبة «اللغة» ذاتها التي لا حدَ لاهامها، ولماظرها.

---

\* استمدت العناصر الرقمية والتاريخية حول الكلمات المتقاطعة من مجلة "Globe"، ١ الى ٧ كانون الثاني ١٩٩٤، ومن مجلة «ماغازين ليتيرير» عدد ٣١٦، كانون الاول ١٩٩٣، وهو عدد خاص حول اعمال جورج بيريك. اما الباقي فتاويل يستند الى قراءة جديدة لرواية «الحياة، دليلك لاستعمالها».

\*\* لم نأت في ما سبق على ذكر مؤلفي الكلمات المتقاطعة من العرب وسواهم، لاننا لم نعثر، في حدود علمنا، على عناصر تجديد لافتة فيها. فباستثناء البراعة اللغوية (المعجمية) الكبيرة التي يميّز بها بعضهم، لا يجد هواة النوع اي تجديد على صعيد التعريفات او على صعيد تقنية بناء الشبكة. واذا وجد فعلاً نعتذر، ونقبل البيان.

نشر الحياة

## مملكة الهشاشة

تفردُ الهشاشة متُّسَعاً لما لا يُفَرِّدُ له التصدُّرُ والأرجحية عادة في الشائع الثقافي. والأغلب أنه يُنحَى الى أغلفة دوريات انيقة الاخراج والطباعة، باذخة الالوان، تُعنى بالخفيف من الانواع، ولذلك تسمَّى «مَنوَّعة» توسلاً للطرق الأسهل في مخاطبة قارئ راهن ومتعجل. عارضات الازياء، والفيديو كليب، وموسيقى الراب، والشرائط المصورة؛ وزعم الهشاشة في أفرادها الصدارة للعَرَض اقرب الى اعادة اعتبار ومراجعة. ربما لكي لا تنحَى تلاوين المظهر المعاصر من المتن (متن الثقافة) الى هامشها الأبعد. وكأن في ذلك كله امتداحاً (لا بل جرأة امتداح) للزوال والفساد والتصرُّم والتبدُّل والاستحداث. فالعَرَضُ في منطوق الفلسفة: ما يوجد في حامله ويزول عنه من غير فساد حامله. وهو، اي العَرَضُ، كما يتضح، دوماً الى زوال و.. فساد. فاذا تعرَّض الشيء (بحسب لسان العرب) دخله فساد. ومن هذا القبيل كل التسميات التي اشتقت من الهشَّ والعَرَضُ والدرج. وكلها تفيد معنى الخفة والبشاشة والقال الحسن والخير. قال الاصمعي: هشاً فؤاده اي خفيفاً الى الخير. واستهشني امر كذا فهششت له اي استخفني فخففت له. والهشيش الرجل الذي يفرح اذا سأله. اما ابو عبيدة فجعل من العرض «جميع متاع



الدنيا»، ولا نحسب الشقاق عميقاً بين المتاع والمتعة. اما الدرج، فهو الانقراض، والصفة منه تعطى للشيء اذا كان سريع المَرِّ. وما يدرج (ومنه الدُّرْجَة، لغة، اي الموضوعة) هو الذي يمر (صفة الرياح) مرّاً ليس بالقوي ولا الشديد. كذلك الثوب، اذا درجته فذلك اني طويته. والدَّرْجَة (حسب ابن سيده) مشاقة وخرقٌ وغير ذلك ...

والقصد كله هنا. فاجتماع المعاني السالفة (العرض والدرجة والهشاشة) في تصدير سؤال الثقافة يُعيد الى دائرة مزاعمها ما اغفلته وإن اسندت بعض مفاهيم حدثتها اليه. فهنا اعتبار للزوال والفساد والتبدل وغلبة التفصيل والنافل في الزينة، واستواء المطرح بعينه من الجسم لا الكل المبهم المستوي بدناً أصمّ. وبتطرق السؤال هنا، عمداً، الى كل هذا، لا يزعم المتطرقون به براءة التنويع مجاناً او بالمجان فالثقافة التي تدرج الموضوعة، مثلاً، في خانة العرض المقبل على الفساد من غير فساد حامله، (الثقافة اياها)، انما تلفّق لمتنها مزاعم من قبيل الثبات والثقل والتأسيس والمثانة والتأصيل او الزلزلة والخلخلة والتدمير والتثوير.. لا فرق. وفي كلّ من هذه المزاعم شحنة عنف لا يوازئها إلا الثقل، ثقل الثبات والتقليد والامتنال والزعم على الزعم. ثقل أنا الجماعة (الحزب او السلك او الطائفة..) التي تصدر عنها. وحين يكون الثقل من مزاعم الثقافة رسبت به، او رسب بها، حسب قانون الطبيعة.

نقائض ذلك كله يجتمع في «مملكة الهشاشة»، اي في نسق «الموضوعة» في طابعها العابر والمتعدد. انها مملكة التعدد لا سلطان المجموع. خيار الفرد الذي يبتكر، داخل النسق، تفصيل التمييز والفرادة. غلبة المظهر المتغير لرغبته في ان يكون ذاتاً على حدة. حرية مجسّدة، على غرار مرتبة «التجسد» التي ابتكرت حقيقة «الارض»، حقيقة «الدنيا»، بعد ان سادت طويلاً السماء. ومقابل لاهوت الظلال والاطياف واللُبْس الذي اخفى الحقيقة بالوهم الافلاطوني (امثولة الكهف)، ناسوت المظهر الذي لا يقيم

الحقائق ويوطّدها، ولا يؤسس ولا يزعم الرسولية، ذلك انه يقيم على هشاشة الزمن وليس على ثبات المطرح والمحلّ والمضرب والنجع والبلد. فالحداثة اذا كانت امراً ممكناً لا بد ان تكون علاقة بالزمن. معاصرة بالتفصيل المملّ لا بالإجمال. ومعاصرة الزمن انقضاء وتصرُّم وبعثرة وشتات. اما المقيمون، ولو كان محل الإقامة حُلماً او تمرداً او وهم تمرّد، فليست اقامتهم الا قعوداً واستقراراً على مُثل النسق الصلبة القارّة والمثال، والتأسيس الذي لا زمن له الا الماضي.

الخفة، بلاغة الخفة وعروضها وجمالياتها، هي التي تقلق ثقافة القُعدة التي لا تعترف الا بالأنا المتورّمة على سوية السرطان: وفرة هائلة في الخلايا والحجم، وفساد قاتل في الوظائف. وتقلق ايضاً ثقافة البورنوغرافيا التي اسست لأخلاق التزمت. وتلقي الشبهة على جمالية التكرار التي تقف على الطرف النقيض من أخلاقية البذخ والبذل الاريستوقراطية. فالمفارقة في نظام الدُرْجة (الموضة)، اذا استوت نظاما، انها تناقض الحساسية «الحديثة» التي ابتكرتها البورجوازية، وهي بمجملها حساسية الادخار والحساب والتوقع. فالموضة، والكرنفال، وما يمت إلى الزينة والاغواء والامتناع، تقف دائماً في صف اللاعقلاني والدّوي والذنيوي والنافل والمصطنع واللعب، وتناهض حسّ التضخم والتنمية المحسوبة في هاجس السيطرة على الطبائع والطبيعة. ولعلّ بروز مفهوم الزمنية المتصرّمة العابرة القصيرة الاجل لسلطان الموضة قد ادخل الى منطق اللحمة لدى الجماعة بذرة الانفصال عن اشكال التماسك الاجتماعي الكلياني. لذلك قد يكون زمن الموضة، او زمن الاحتفال، هو الامثل لمخاطبة الراهن والمتغير المتجسّد في مظهر وقوام، وربما كان الامثل ايضاً لنقض او لنقد الريادات الراسخة في ارض سالفة وان لم تكن، كلها، قديمة. او غير ذلك، وعندئذ لا احد يُدرك حقاً كيف تكون الحداثة قيماً غير معاصرة؟

يرتفع الصوت، في الغلب، احتجاجاً على سلطان الدرجة، وسمووة الاعلان، والترف السمعى البصري الذي يقطع «ادقاعاً» وراء الوهنة الاستهلاكية. وكأن في الاحتجاج الأنف حزيناً مضمرأ لاطر التماسك الاجتماعى واللحمة والتآزر، اى ما يضمن الاطمئنان القائم على الغلبة. لأن الصورة مخيفة الى هذا الحد؟ لأنها توقظ المكبوت المزعوم في اعنى اشكاله؟ شبهة الصورة، في الذهنية المحافظة وثقافتها، انها تخاطب المخيلة (آلة الوهم، اليس كذلك؟). فالصورة المجردة عون على استنباط البرهان على أن الغائب هو الأصل. وليس في هذا ما يدعو الى العجب، اذا علمنا ان اسم الكون (Etre) في العربية هو ضمير الغائب «هو» (الفارابى)، اى انه اسم الغائب. ذلك ان الغياب هو جوهر مسألة الكون في الثقافة العربية. والغياب ثقيل، بمثل الثقل الذي يكون عليه الوجود المؤسس على الغائب أصلاً ومعياراً. فما بالك اذا اضافت الهشاشة جماليات الوهن والضعف والركاكة. وعندئذ تتم للمعترضين حجّتهم في ان «الخفة» لا سند لها، في تحريف بسيط لعنوان رواية ميلان كونديرا؛ وهي لا سند لها لانها تولد، على غرار الشعر، من غير نسب، لا بل من «جروح الاسناد» على قول نقلة الحديث، اى من حيث يتسرب الوهن الى النسب او النسبة الى الاصل. ولعلّ الشبهة الاولى في كل «محدث»، كالموضة (الدرجة) وبلاغة الزينة والتفصيل النافل، انه لا ينسج شكلاً من ميراث. بل هو الهجنة والأمزجة، والأخلاق، على نحو امتزاج الكرنفال، وعلى نحو فساد الموضة وعرضها.

## العين والأشياء

إذا كانت مقارنة الأشياء على نحو مثولها في الظاهر والمرئي والمحسوس تدخل، على زعم سيمال (simmel)، في باب «الحدثة»، وهو الزعم إياه الذي ذهب إليه نيتشه في تعريف مماثل إذ قال إنَّ الظاهر والسطح من الأشياء هما أعمق ما تتقوَّم به؛ ذلك أن «العمق»، ليس ما يفوق ما يُرى أو بعده، وليس داخله الخفي، بل هو مثوله للباصرة والنحو الذي فيه يرى إليه الناس.

إذا كانت تلك هي عناصر ارتكاز الحدثة ومارتها الثابتة، فإنَّ العين إذاً هي اداتها الأبرع. وتفصيل ذلك أنَّ العين ربما كانت علّة تكوين للأشياء على نحو ما يكون الخلق إحداثاً وخلقاً من عدم. إذ لم يغفل خورخي لويس بورخيس، وهو الأعمى، عن قدرة الباصرة على إيجاد الأشياء بعد أن كانت غير ماثلة أو، بحسب الوعي، غير موجودة، إذ يقول: «أن تكون (موجوداً) يعني أن تكون مرئياً (أو الأخرى) أن تُرى» (Esse est percipi)؛ وكان بيركلي (Berkeley) يقول: «أن تكون هو أن تُرى». وكان لا قوام للأشياء إلا إذا استمدت قوامها من مثولها أمام العين المبصرة. لا بل الأخرى أن نقول: العين المتلصّصة. أي الرؤية التي تجعل للخفي، لما يجهد في أن يكون مخفياً، قواماً وحضوراً خارج نطاق السرّ، فتحدثه

العين بَعْدَ تَرَجَّحِهِ بَيْنَ الوجود (العلَن) والعدم (السَر).

## البصر ملامسة

لم تستطع الشخصية التي وضعها هنري باربوس، في مطلع هذا القرن، بين جدران غرفته المغلقة، أن تكسر عزلتها الطوعية، وأن تخرج من «جحيمها» البارد (و«الجحيم» عنوان الرواية)، إلا بواسطة العين المتلصصة من ثقب في الجدار. فكان المنعزل طوعاً على صورة المشاهد الذي يستبدُّ به الفضول، فيتوقف هنيهة لكي يبصر (ينتبه الى) ما يحدث في العالم (وهو يحدثه حين يتوقف ليراه). ومراد المشاهد هنا لا أن يشهد أو يفهم أو يفكر أو يدرك أو يُطلق، بعد الشهود والتفهم والتفكر والادراك، احكام قيمة، بل يوقف السعي ليرى كيف تمثل الاشياء وتنتصب حيال ناظريه. وأبلغ مقاصده ان تكون متعة الرؤية (الابصار) شيئاً من عذابها، من النشوة التي تثيرها، في آن، لحظة الغياب (غياب الاشياء عنه لانه غافل عنها) ولحظة الحضور المفاجئ (حضور الاشياء فجأة لأنه جعلها ماثلة امامه بانتباهه اليها).

كان يكفي الرجل اذاً (بطل هنري باربوس) ان يقف خلف ثقب في الجدار (نافذته الوحيدة!) ليحيل عزلته التامة الى شراكة كاملة في حياة حميمة وسرية وشديدة التعقيد لاناس آخرين دفعتهم المصادفة الى حقل اختلاسه الرؤية. فالوعي والمصادفة يجعلان من لحظة التلصص دراما كاملة تدور احداثها بين هنيهات افتضاح السرّ (الذي لا يتعدى التفصيل التافه لمحادثة عابرة او لجسد امرأة يتخفف من الملابس في خلوة مفترضة) وبقائه سرّاً (لأن المرئي لا يعي افتضاحه) فيتضاعف الاحساس بالحرمان (من التواصل) لسهولة اشباعه. ذلك ان استعجال العين في التقاط العابر هو الذي يجعل العابر حدثاً ملتبساً بين ان يكون حقيقة او وهماً. ففعل البصر الذي يحتل مساحة الشيء، ويمازج مثوله

أقرب الى الملامسة، اي الى استباق الغياب بالذاكرة الحسية، حيث لا يمكن من الحقائق سوى الطعم والرائحة واللون والنبذة والملمس.

ليس غريباً اذا ان تستبطن العين كل مساحة وان تجعل من حقل الاضاءة (لا شكل المكان) حيزاً لهندسة الحواس. فتُرتب الاشياء الماثلة وفق درجة استسلامها لها، أي وفق اكتنازها وكثافتها ووطأة حضورها.

## الدراما البصرية

ليس في هذا الحضور الطاغي أي انحياز الى جمالية ما، لأن الاشياء لا تحضر في العين شكلاً للتناسق بل للاختلال، في المعنى الذي يفترضه التوهم: فالحادثة ليست استكمالاً لسياق يجاوز لحظة الماضي الى الحاضر المتصرّم الى المستقبل الوشيك، بل هي (اي الحادثة) الشكل الراهن، الجسم، للمفارقة. لذلك فإن كل حادثة، على نحو ما، تفرد مسرحاً عريضاً لشخوص وأعراض، لا بل تفرد حيزاً للحدود القصوى منها.

والحادثة اذ تلتقط العين تفاصيلها تكون سياقاً لدراما كاملة، على غرار ما يجعل الاجزاء والتفاصيل في هيئة حكمة أو معنى. لا منطق يحكم العلاقة البصرية بالاشياء، حتى اشدّها رتابة، لأن العادي والمألوف لا يتكرران في الحيز. النافذة هي، في وقت معاً، «داخل» الرؤية و«خارج» المرئي، وهي، في رسم المكان أو الحيز، امتزاج اللحظتين معاً. المقعد هو هيئة الفراغ (حين يكون شاغراً) وهيئة الاسترخاء لشكل من اشكال الجسد المتعب أو الساهي أو المنتظر أو الحاضر هنا (على المقعد). لا اكثر ولا اقل. الطاولة، المكتبة، السرير، الردهة، الباب، الزاوية، الشريط الكهربائي الذي يتدلّى من السقف، ظلّ الشريط، الصمت، العتمة، لا بل اكثر من ذلك، الهواء اللزج، الرملي، الحار. الفراغ نفسه يتقوم فجأة في شكل نبصره: عين مسطحة بلا اعماق، وجه بين وجوه عديدة، صنبور، تسيل منه المياه قطرة قطرة، عجوز على مقعد في حديقة عامة، نافذة

مشرّعة ولكن فارغة... كل هذه تقترب لتتخذ لها في حيز العين المبصرة شكلاً مقيماً في الذاكرة وتجتمع (تتلاصق) في اللحظة الواحدة لتصبح «اللحظة المتميزة» (بشارل) او لتصبح صورة «تطفو في الداخل» (سانت بوف).

ليس لأن الصور هي الأصول الابتدائية للمفاهيم، لأشباح وحوادث وأنساق، بل لأنها (أي الصور) نقائص هذه كلها. وليس صحيحاً أن الرائي يفكر (أو يجهد ذهنه في استنباط علاقات أو تتابعات بين الظواهر والأشياء) عبر الصور المختلفة أو المتشابهة أو المتتالية وانطلاقاً منها، بل هو يفكر في لغة (وبوساطتها) أي عبر الفسحة (الفراغ) التي أقيمت، اصطلاحاً، بين الأشياء واسمائها (فوكو).

ليست للعين لغة، أي أن إحداثها الأشياء بالبصر لا يخضع لاصطلاح او مواضعة. فالأشياء تكون حاضرة حين تستمدّ ثباتها من الظاهر، أي ما تحدثه الباصرة من ظاهرها.

وبذلك تكون الأشياء وحدها تمام الظاهر، أي الهيئة التي تنعم بحصانة المعطى ورسومه، وخارج القراءة والتعليل السيكلوجي، أي خارج التقنين والفهم وبمنأى عن «مملكة الذرائع».

لا تستطيع العين إلا أن تكون مُحَدِّثة الحدث. أي لا تستطيع إلا أن تكون صانعة له على نحو ومن دون قصد. ولا تستطيع إلا أن تكون مزاولة لهذا الانتشار في الأرجاء، الذي تستحيل معه أي قراءة. العين لا تقرأ، ولا تتبع التفصيل إلى أبعد ممّا هو عليه. فقط تأنس إلى حضوره الذي صنعتها ممتزجاً بالضوء أو العتمة، أو اللون، أو الغبش الذي هو احتمال لون غامض.

إنها جمالية تذهب إلى مصادر الوضوح الغامضة، بما هي نثر، بما هي اشتغال للمعاني بالدرجة الدنيا لحداقة اللغة واتساعها.

العين تبصر وتقول للكائن «كُنْ» على مثال أبصره منك، فيكون الكائن.

## الجسدُ المُستَهام

«إنما الحب هو الرغبة في امتلاك وفي استعمال ما نراه جميلاً والتلذذ به» إنَّ هذا التعريف الذي وضعه ماريو دي كويكولا في القرن السادس الميلادي، والذي يحتمل النقاش دون تسليم، يُقيم صلة بين مشاعر الحب وموضوعها، ويقصر هذه الصلة على ما هو جميل. غير أن «ما نراه جميلاً» أبعد ما يكون عن البديهة والثبات في حدّ أو رسم أو معيار. فمعايير الجمال (ويعنيها الانثوي منها هنا) هي الأكثر تنوعاً واختلافاً وتبدلاً تبعاً لتبدّل الأزمنة والمجتمعات، وتبعاً لاختلاف المناخات وجملة من العوامل التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بقواعد الثقافة - بالمعنى الأوسع للكلمة - والسلوكيات وأنماط العيش بما فيها النظام الغذائي وأنماط العمل والترفيه وسواها.

ذلك أن المعايير الواحدة قد تستمر لقرون عديدة ثم لا تلبث أن تتبدّل تبعاً لتبدّل الوظيفة الاجتماعية «لما هو جميل» ودلالاتها، وتبعاً لتحوّل «الذائقة» المجتمعية كلّها، أما الاستثناءات فتظلّ على هامش ما يسود، ولا يمكن أن تكون معياراً في حدّ ذاتها. وقد تكون الاساطير والروايات الشعبية المكتوبة والمتواترة شفهيّاً هي المستند الوحيد في هذا المجال؛ وفي



عصرنا هذا تضاف اليها الصورة المرئية التي تروّج لها المطبوعات ووسائل الاعلام. واذا كان يصعب التحرّي عن هذا التحول في معايير الجمال الانثوي في كافة المجتمعات والعصور في حدود مآنحن بصده، نكتفي هنا بمعيارين هما في أساس النظرة التي تصنّف الفرق بين المرأة الجميلة والمرأة غير الجميلة (غير المرغوب فيها)، بدءاً بالقرن السادس عشر الى يومنا هذا. والمعيار الأول يتطرق إلى جاذب لون البشرة؛ أما الثاني فيرى الى شكل القوام والتفاصيل الدقيقة التي تتعلّق بمقاساته واستداراته. والمهمّ في تناول هذين المعيارين أنهما كانا يشكلان موضوع الرغبة في المرأة والعنصر الأساس في قوام فتنتها وجاذبيّتها؛ والتقيّد بهما كان شرطاً من شروط إبراز أنوثتها المتفتّحة.

## بين السمرة والبياض

يبدو من العسير في العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن، إلى حدّ الاستحالة، تلمّس معيار ثابت للفتنة الأنثوية. فالمجتمعات الحديثة التي بنت قيمها وأذواقها على مبدأ التنوّع والتعدّد والاختلاط والحرية الفردية والشخصية، قد أتاحَت لجمال المرأة تفتّحاً أكبر سواء ما يتعلّق بلون البشرة أو القوام والزيّ؛ إلا أن هذا لم يحلّ - إلا في استثناءات قليلة - دون غلبة معيار البشرة الملوّحة بلفح الشمس، أي اللون البرونزي الذي هو في الأصل حمرة تستحيل إلى سمرة بادية. إذ يرتبط اللون البرونزي للبشرة، في مخيلتنا واستيهاماتنا، بمثال للصحة والثروة تتيحان للمرأة مزاوله رياضات الهواء الطلق وقضاء العُطل في أماكن مشمسة على شاطئ البحر. فاللون البرونزي ليس فقط دليل عافية في الجسم بل يعني أيضاً أن حامله ينتمي إلى نخبة اجتماعية معيّنة. وإذا كان هذا المعيار لا ينطبق على الذائقة الشرقية التقليدية فلأن السمرة (الرمكة، بحسب أبي الفرج في «الأغاني») هي إحدى المزايا العامة فيه. فكراهة السمرة هي

الغالبية في ذائقة العرب فيما يظلّ «البياض» هو معيار الإنواء، من حيث أنها قالت: «البياض نصف الحسن». لمثل هذا القول دلالات، تمارسها في ما يلي:

## سمرة الكدح ، بياض الترف

لقرون خلت كان مثال الجمال الأنثوي يتمثل ببياض البشرة ونقاؤها. فما تنقله مصنّفات الأدب والشعر والتصاوير المختلفة إنما يبرز اللون الأبيض بوصفه الدالّ على الرقة الأنثوية التي تناقض دكنة لون الرجل. وذلك للإشارة إلى اختلاف حاسم في نمطي حياتهما. فالسمرة هي اللون الذي يلزم فئة العاملين من البشر الذين ينخرطون في مشاغل العمل اليدوي، في المهن الشاقة، والذين ينغمسون في حياة الحيز الخارجي، أي خارج البيت (الخدر) الذي تعتبره المرأة «مملكة» انوثتها وجمالها وحميميتها. ولا دلالة لبشرة المرأة الملوحة سوى ان اللون الذي اكتسبته يشير الى الوسط الاجتماعي الذي تتحدّر منه، وهذا ينطبق على لون بشرة الوجه والأطراف الظاهرة (المعرّضة) من الجسم كالعنق وأعلى الصدر والذراعين واليدين.

علاوة على ذلك، لا بدّ من الإشارة هنا الى أن البياض كان ملازماً لصورة الضوء والنهار والشمس - وهنا المفارقة، لأن الشمس اليوم هي مصدر السمرة ولو المؤقتة - كما يرتبط بإيحاءات التألق والألاء والورد والثلج والحليب... الخ. ولكن من بين هذه التشابيه الكثيرة ثمة ما لا يتوافق والإثارة المرغوبة في مظهر المرأة. فالوردة (أو البياض الزهري) كانت ترمز الى الطهارة والسذاجة والعفة؛ كما أن البياض يرمز الى «البرودة» - الثلج، القمر، الجليد - وهي صفات ينفر منها الرجال الذين يبحثون عن دفء العلاقات الغرامية. والحقيقة ان هذا ما كان يشكل جاذبا حاسماً لدى الرجال، الأمر الذي يدلّ دلالة واضحة على «مثال الحب»

الذي يحيل على الدوام إلى «مثال الجمال». فالحب في المعنى الذي أضافته عليه الرومنسية في ما بعد، كان بحثاً عن العفة والطهارة اللتين يوحى بهما (بل يشتمل عليهما) البياض. إلا أن البياض المعني هنا ليس الشحوب الذي طالما أنشدته نصوص الرومنسية، بل هو البياض الذي يجمع الرقة إلى مثال الصحة والعافية. وإذا كان البياض الناصع الذي لا تشوبه شائبة (حتى «بذرة الحب»، كما يسميها الغربيون، أو الشامة الصغيرة) هو معيار رهافة الذراعين واليدين والعنق والنحر، فإن الوجه يجب أن تخلط بياض بشرته حمرة قرمزية على الوجنتين والشففتين، إضافة إلى رموش قصيرة وحاجبين مقوسين رفيعين، خفيفي الشعر (وفي وصف التجاني، مثلاً، في «تحفة العروس»، «من أوصاف الحواجب: الرَجَج وهو دقة خط الحاجبين وامتدادهما إلى مؤخر العين كأنما خُطاً بقلم»). أما الجبهة فعريضة «مسترسلة» (التجاني)، فخالية من الأسارير (الغضون) «واضحة» (كناية عن البياض والإبانة في وقت معا)، حتى أن النساء كن يعمدن إلى نزع جزء من شعورهن أعلى الجبهة لكي تتسع وتُصبح بارزة. وهكذا تأتي «حمرة لون الدم» (كما في اشعار رونسار) لتمازج البياض الناصع وتكسر من برودته وتلونه بشبهة الرغبات والملاذات الجسدية. ولإبراز طابع البياض هذا، يفترض معيار الجمال أيضاً أن الكمال في أن تكون الرموش والعيون وشعر العانة سوداء كالحبة. وإذا كانت بقية أجزاء الجسم (التي تُغطى بثياب طويلة) لا يذكرها الجماليون أو الكتاب فلأنها مواضع سرّاً يتطرق إليها القول إلا تلميحاً وإن كانت الإشارة إليها بوصفها أجزاء مكمل للجمال والفتنة الانثويين. ولا يشذ عن هذه المعايير، لأسباب مختلفة بالطبع، الشعراء الذواق والفنانون العرب، من مطلع الجاهلية إلى عصور الإسلام المتأخرة. لا بل أن «البياض» الذي تراجع بوصفه معياراً للأنوثة في الذائقة الغربية. مع تبدل النصاب الاجتماعي للمرأة. لا يزال إلى اليوم العنصر الحاسم في

غواية الرجل، كما كان المادة الرئيسية للغزل في الشعر العربي من طرفه، بن العبد الى الحديثين و«الحداثيين» باستثناء نزار قبّاني الذي اءاداه، ار السمرة بوصفها خاصية عرقية وجمالية لا تقاوم. «فالضد الذي يطهر حسنه الضد» الذائعة في الشعرية العربية كانت تلازم مخيلة الشعراء بالطبع، لكنّها ايضا كانت تشكّل «حكماً جمالياً» لا رادّ له في «الحسن» الذي يبرزه تضاد بياض البشرة مع سواد الشعر والعينين والحاجبين والرموش. وإذا أضيف الى هذا التعارض ما يجرح «استرسال» البياض وسطوته على الخدّ أو العنق أو النحر بتوسط «بذرة الحب» السوداء («الشامة») فإن الكمال يكون في ذروة ما يمكن ان يكونه اي كمال.

## الوجه والقوام : «مرآة الروح»

### وشعرية الجسد

إلا أن معيار الجمال الأنثوي يقتصر على تراوح لون البشرة والأطراف الظاهرة. ذلك أن منظري الذائقة وناقليها كانوا في السابق، كما هم اليوم، قد وجدوا في ملامح الوجه والهيئة وتناسق القوام معياراً آخر. وإذا كان مفهوم التناسق الجمالي في «قوام المرأة» يختلف هو ايضا تبعا للأزمنة والمجتمعات، فهو يندرج في سياقات بارزة يمكن أن نتلمّس معاييرها وتحولاتها. ذلك أن الوجه، بالنسبة لأسلافنا كما هو بالنسبة لنا، ما زال «مرآة الروح»، وهو أوّل ما يلتفت الرائي في حضور المرأة المكتمل. وثمة ملامح أجمع عليها الجماليون، شكّلت، متضافرةً، صورة معياراً للمرأة الجميلة وأتاحت تسويق هذه الصورة / المعيار وتثبيتها في مخيلة الجماعة وفي سلوك المرأة وعلاقتها بجسدها. فبعد أن زالت جمالية الجبهة العريضة «المسترسلة» والمقوَّسة، أصبح من الضروري أن يكون وجه المرأة مائلاً إلى الامتلاء. كلثومية الوجنتين، ذات أنف أقبى وذقن أملس يمتد حتّى أعلى الرقبة ولا بأس إذا تخلّل امتداده بعض

السمنة بحيث تبدو فيه «العكن» كأنه ذقن ثان يصل ما بين ملامح الوجه بامتلاء العنق. كتفان عريضان ونحر مُتسع وثديان مشدودان متوسطا الحجم «وحلمتان زهريتان» على ما يفترضه جان ليويو (أحد منظري الذائقة في أواخر القرن السادس عشر).

وإذا كان يستحيل تتبع تفاصيل الأحكام على الأجزاء المتبقية من جسد المرأة بسبب الزي الذي كان لا يبيح عري المرأة وبسبب الحرّسات الاجتماعية، فإنّ ما يتضح من وصف نصوص تلك الحقبة التي تواصلت حتى مطلع القرن الحالي، وهو ما تعبّر عنه لوحة روبنز الشهيرة: «البهكنات الثلاث»، وهي عبارة عن لوحة لثلاث نساء عاريات يمثلن في مقاسات أجسادهن الجمالية الأنثوية السائدة آنذاك: الجسم الحليبي الممتلئ، من دون خصر بارز، عريض الاردا ف تشوبه سمنة معتدلة، تخطّه العكن، ويصفه روبنز بـ «الجسم الزاخر بالطراوة والنسغ». أما البطن فينبغي أن يكون مستديراً، قليل الانتفاخ، أملس لا يشوبه في انحداره حتى أعلى الفخذين أي نتوء عظمي. ذلك أن النحول (وهو معيار اليوم) في القياس الجمالي آنذاك هو نقيض «اليسر والنعمة» ودلالة انعدام الصحة، أو ضعة النسب الاجتماعي وعدم القدرة على الإنجاب، ما دامت المرأة لا تحيد عن وظيفتها الاجتماعية بحسب الصورة الدينية التي وضعت لها والتي تقوم على «الإنجاب» وحسب.

### بابل الافتتان: الجسد المتعدد

إذا كان مثال النحول للجمال الأنثوي الذي يتقوم بالقامة الرشيقة الضامرة لا نجد له سلفاً أكيداً إلا في التصاوير والنصب الفرعونية، فإن صورة «البهكنة» ذات «العكن»، أي المرأة الممتلئة الجسم التي تميل الى سمنة خفيفة لا تفارق مخيلة الشاعر العربي القديم (طرفة بن العبد، ولكن ايضا التجاني والنفزاوي وقراءهم اليوم)، ليست سوى دلالة على

حساسية جمالية تقيم الصلة اللازمة (لا بل اللازمة) بين «الجمال» و«الجمالة» الجسم وبياضه لشدة توريقه في الثياب وطول بقائه في «الجمال» ولم تتبدل هذه الصورة إلا في العصور العباسية المتأخرة (في الأندلسيات مثلاً) عندما تبدلت صورة المرأة التي تجمع بين المعشوق والجميلة والزوجة المرغوب فيها والتي تقرن اللذة بوظيفة الانجاب، الى التصور الديني الناشئ في العواصم العربية الاسلامية للفتاة «العمومية» (فتاة المتعة) الذي يتمثل بالقيان و«القحاب» (التيفاشي) في «دور اللهو المغلقة».

فما زالت صورة المرأة المرغوبة ترتبط في المعتقد الشخصي بكونها المرأة المنجبة، فيما تبدلت هذه الصورة في الغرب لتصبح المرأة الجميلة القابلة للتسويق (كصورة ونموذج) لاشباع النزوات والاستيهامات المكبوتة. فلطالما ارتبطت صورة المرأة في المجتمعات الشرقية بالانجاب والأمومة. ويرسخ في عمق المعتقدات الشعبية أن امتلاء الجسم، لا بل السمنة احياناً، دلالة على الصحة والحسب والنسب ورفعة المنبت الاجتماعي، فيما يرى إلى النحول على أنه اعتلال ومرض ودلالة على العقم. ذلك أن «الأم» هي المرأة المغذية التي تمتلك جسداً قادراً على الإيفاء بنوعين من الإشباع: الأول رمزي، وهو إشباع رغبة الذكر/ الزوج والكفاية بها، والثاني عملي وهو إشباع المولود الذي سيشكل العنصر الأساسي في مؤسسة الارتباط بين الرجل والمرأة.

أما الآن، ولعقود طويلة خلت، تبدو صورة المرأة شديدة الاختلاف عن سابقتها. وما عادت المعايير التي «تقنن» جمالها وفتنتها كما كانت عليه في السابق. كأن الوجه ما عاد «مرآة الروح» أو أنه ما زال «مرآة الروح» ولكن من دون أن يعني ذلك أي انعكاس «لفضائل» بعينها. فالحب الذي ما عاد مواربة على الرغبة الجسمانية بل باتت هذه الأخيرة جزءاً مكملًا له أو منفصلاً عنه بالكلية، أعطى «الجمال» (مفهومه الشائع على الأقل) أبعاداً

لم تكن ممكنة في صورة المرأة التقليدية. ومردّ هذا الاختلاف الى تبدل أنماط السلوك والزي والثقافات والاحتياجات الاجتماعية، ومردّه ايضا الى انهيار عدد لا بأس به من «الأحكام المسبقة» و«المحرّمات» التي كانت تلازم صورة المرأة والنظر اليها.

بالطبع ثمة ما كان يسرّع في تسويق المعايير الجديدة: الصورة، ثم الصورة الناطقة. الفوتوغرافيا والسينما. فحين كانت السينما تبرز نماذج مختلفة «للمرأة الفاضلة» أو «المرأة اللّعب» كان الأساس في إبراز هذا الاختلاف (هذه المفاضلة) يكمن في رسم القوام والزي. وفي النموذجين كانت تقنية الإغراء ترسم مثالا لجمال المرأة لا يلبث أن يصبح شائعا. فما زال قوام نعيمة عاكف أو سامية جمال يضيف الى براعة الرقص الشرقي وأدائه معياراً للجسد الأنثوي كما ترغب فيه المخرقة الشرقية الخالصة: شعر اسود، وجه ابيض رقيق، قامة رشيقة وليّنة على رغم ميلها الى سمّة خفيفة عند الصدر والأرداف. بالإضافة الى خصر ضامر وحوض عريض وبطن كامل الاستدارة يبرز قليلاً. الا أن هذه الصورة ليست بالضبط معيار الذائقة الجمالية الشرقية الخالصة. فالسينما عالم هجين يصعب فيه رسم حدود التأثير والتأثير، والغالب أن المعيار الجمالي الذي تبرزه السينما يمثل بالفعل معيار الذوق العام.

ذلك أن الفضيلة والشجاعة والتضحية والحبّ المتفاني والمشاعر المجردة عن الأغراض التي كانت تنقل موضوعاتها سينما الأربعينات والخمسينات (في السينما الغربية، كما في السينما المصرية الناشئة آنذاك) تتلاءم كلّها مع صورة «البطلة» بصفاتها الجسمانية: جسد مكتنز يلفّه زيّ محافظ يبرز، على نحو ما، قامة ضئيلة ورقيقة للمرأة العاشقة ما يتيح إبراز التناقض بين بأس الرجل/ البطل ورقة المرأة/ البطلة. أما ما يتقوّم به الجاذب الأنثوي فيقتصر على الوجه الذي يعود، مرة أخرى، ليصبح «مرآة الروح». إلا أن هذه الصورة لا تلبث أن تصبح باهتة

وتتلاشى مع عناصر التلوين التي اجتاحت تقنية السينما. فمع وفود الستينات والسبعينات بدأت تتكاثر في المجتمعات الغربية، وفي بعض المجتمعات العربية المدنية، المكاسب الاجتماعية التي افردت للمرأة مكانة افضل: العمل الذي يفرد هامشاً للأستقلالية الفردية، الإجازات المدفوعة، وبهتان الصورة التقليدية للمرأة الأم؛ وبرز ما يمكن أن نسميه مثال المرأة المرأة. مثال الجمال الصارخ الذي يجمع بين تناسق ملامح الوجه ووحشيتها (بمعنى غير المؤلف). بالإضافة الى إبراز استدارات الجسم وثقلها (الصدر البارز والمكشوف حتى منتصف النحر والأرداف المشدودة المكوّرة التي تجيد أزياء تلك الحقبة ملاءمتها مقاس الجسم لتظهر كل ما فيه من اغواء: جين مانسفيلد أوجين سيمور، أو الجسد الخرافة لمارلين مونرو... الخ). الشعر قصير، أشقر أو أسود لا فرق، الحاجبان أثيثان ومرسومان بدقة، الرموش طويلة وأحمر الشفاه يتعدى حافة الشفتين لكي يعطيها مظهر الاكتناز والشهوية. أما الخصر فضيق بين كتفين عريضين وردفين ثقلين وبطن ضامر وبشرة وردية (صُنعة المساحيق) بين البياض والسمرة الخفيفة. حتى اواسط السبعينات لم تكن قد ظهرت بعد صورة القوام المشقوق، القامة الطويلة المائلة الى نحول والتي تحفظ تناسقاً تاماً بين اجزاء الجسم وتترك ملامح الوجه لتلقائية تفتحها الطبيعى الذي لا مقاييس محدّدة له. فالمعيار الوحيد اصبح التخلّي عن السمّة، ومن هنا نظام الحميات المختلفة، والميل لاكتساب جسم رياضي، لينّ وخفيف يولد انطباعاً بالبساطة والتلقائية والنشاط. فبدل ان تتم صنعة الجسد الأنثوي بما يفي «هندسة» للإيحاء الجنسي (الإغواء)، أصبحت الذائقة العامة تميل الى النظر اليه والإنجذاب نحوه بمقدار ما يتمتع به من حرية في الحركة وتلقائية حيوية خارج أي معيار جمالي مُسبق. ويساعد على ذلك تفتّح المخيلة في ابتكار الزي وتنوّعه، بالإضافة الى الوعي المستجد باستحالة وضع قوانين ثابتة لما «نراه



جميلاً؟ كأنَّ التحول، باستثناء ما يحدث في الصور التسويقية السلعية للإغواء المبتذل، قد أنهى مراحل عدة من التجارب بحثاً عن الصورة المثلى التي تلائم، في جسد المرأة ومظهرها، ما يرغب الرجل في أن يراه. وباتت المرأة اليوم ترغب في أن ترى نفسها وان تضع، الى جانب ثوابت للعناية أصبحت مؤكدة بعد اكتسابها، لمسات خاصة بها، لا بهدف التماثل مع «الصورة العامة» (الموديل أو النموذج)، بل بهدف التميّز. كأنَّ جمالية العقد الاخير تميل الى ازالة الزوائد، وإلغاء الثقل وتحرير الجسد من معوقاته (السمنة في الجسم، والمشدّ في الازياء... الخ)، رغبة في التوصل الى حرية أكبر لكي لا تكون عين الرجل - الذكر هي المرأة الوحيدة التي ترى نفسها فيها.

---

(\*) كتب هذا الفصل استحياءاً لأفكار وردت معلنّة أو مضمرة في: «معايير الجمال الانثوي عبر التاريخ»، مجلة L'histoire عدد ٦٤ (١٩٨٤)، و L'empire de l'éphémère لجيل ليبوفيتسكي (منشورات غاليمار، باريس ١٩٨٧) De la seduction لجان بودريار (منشورات غاليليه، باريس ١٩٧٩) و«نزهة الالباب فيما لا يوجد في كتاب» لشهاب الدين أحمد التيفاشي و«تحفة العروس وممتعة النفوس» لمحمد بن أحمد التجاني (منشورات رياض الريس للكتب ١٩٩٢).

واستثناسا بكتاب الأغاني لأبي الفرج الاصبهاني.

## السكن في المشربيات والشرفات

لم تنضب مخيلة الرحالة الاجانب في وصف المدن العربية والاسلامية ولم تعدم قسطها من الابتكار والاضافة على واقع العمارة التي استوطنت أدب الرحلة وكذلك ادب الخيال. «بعد ان فتحت النافذة على مصراعيها واصبحت مشرعة للنسيم، أطلت منها السلطنة ونظرت...»، يقول فكتور هيغو في «المشروعات»، وفي قوله هذا اشارة مضمرة الى ان النافذة تظل في الغالب مغلقة، ونظر السلطنة ليس من عادته ان يصادف الخارج وهواءه الطلق إلا في المناسبات القليلة، ولذلك يستحق الحدث ان يشار اليه بقصيدة. فليس غريباً إذن ان يلزم وصف الواقع، كما ترسمه اقلام الرحالة على انواعهم، استيهام المشهد الشرقي الذي لا تراه العين (عين الرحالة) بل تنسجه مخيلته ورغباته انطلاقاً من حدسه او توهمه لما يحدث داخل الجدران المغلقة.

لذلك تبدو البيوت العربية مطارح مقفلة المنافذ، لا تقيم صلة «بالخارج» إلا عبر ما توحى به من السر الذي يستغل على العين السائحة والغريبة، فتقع العين في شرك التوجس من أن الزائر او السائل او الغريب معرض لعين ترى ولا تُرى فيتضاعف موضع السر مما يُحال على الظن لا اليقين.

يختلف هذا الانطباع بين مدينة واخرى ما دامت المدن المعنية عربية. فالعابر في القاهرة او في دمشق او حلب او صنعاء لا يعير كبير انتباه لاختلافات الذرائع الهندسية ومنطقها، وانما يلتفت الى طابع الانكفاء الذي يجمع بينها. وهو اذ يغيب (او يسهو، عن مدى الاتصال المعماري من داخل، يستغرق في تأويل الدلالة (او الدلالات) التي ينطوي عليها هذا الانكفاء. فالبيت العربي (الإسلامي) التقليدي، بهذا المعنى، لا ينتمي كثيراً الى جواره، وان كان الترتيب الهندسي يجعل البيوت متصلة في امتدادها الأفقي على مساحة المكان. وما يضمه هذا الترتيب انما يتبدى في نسيج العلاقات الأسرية التي تحكمه. وكما ان «الباب» هو ايضاً «باب الحكاية» الذي من شأنه ان يستحوذ انتباه السماع، فإن «باب البيت» او شبّاكه، او شرفته، هي عناصر من حكاية للبيوت وللإقامة تطول لانها تغتني ليس فقط بالتقدم المعماري ومستجداته بل بالسَّير الجزئية للمقيمين فيها بوصفها جزءاً من حياتهم وتقاليدهم وأخلاقهم.

## الباب والعتبة

تنكفى البيوت في تخطيط المدن العربية القديمة وتصطف في تشعبات فرعية. فالزقاق المؤدي اليها يتفرّع في الغالب عن شارع رئيس، يكون مفترق الزقاق متصلاً به، والباب الذي يفضي بساكنيه الى «الخارج»، الى العالم الخارجي، اي يفضي الى حيز المدينة والمشغل اليومية المتسع. وباب الزقاق ليس مشرعاً لأي وافد او أي زائر او غريب. فالدخول الى هذا الحيز في ساعات النهار يحمل شبهة التطفل، اذ غالباً ما تكون مقفرة، فيما البيوت تنغلق على مشاغل النساء المنزلية وصخب الاولاد المكتوم بين جدران الفناءات المسوّرة.

على الوافد لغرض ما (لزيارة، مثلاً) ان يدخل من شارع العموم الى زقاق لا منفذ له. وحيث لا يستطيع وهو يوغل في سيره إلا ان ينظر الى

الأعلى لأن الفسحة الوحيدة بين جانبي الطريق المزدحم هي البقعة التي تظهر منها. وعلى الجانبين أبواب متفاوتة الارتفاع ومما يلفت النظر على الجدران. نوافذ طويلة وقليلة العرض تغطيها ستائر أو درفة أو مشربيات. فالطابع الانكفائي الذي تأنس اليه البيوت القديمة يجعل من الفواصل التي بينها وبين العالم الخارجي فواصل مضاعفة، بدءاً بالبواب الكبير للزقاق، وصولاً الى الباب الأصغر الذي يفضي الى الحوش أو الفناء. ان ينبغي ان يمتنع الداخل المنزلي على الخارج الطارئ والغريب. فالمثل الشعبي الرائج في كثير من المدن العربية يقول ان «الباب المغلق يرد الشيطان المطلق». لان الباب المفتوح يعرض الحميم المنزلي لفضول الخارج ونظراته، ويجعل الخاص مشاعاً. فالبيت مؤنث وعائلي وخاص ولا ينبغي في مظهر جدرانه الخارجية ان يشير او يدل على الحميم الذي يكتنفه. ففي ساعات النهار يترك الداخل لعناية النساء فيكتسب بذلك شيئاً من حرمتهم التي لا ينبغي ان يطول اليها سفور. الرجل، في العادة، هو الذي يتصل بحيز الحياة العامة عبر اماكن العمل والأسواق والمقاهي، أما المرأة فليس لها ان تختلط بهذا الخارج المذكّر. لذلك فإن لمستها الانثوية لا ترتب أثاثه وحسب بل تتجاوز ذلك الى حد ترتيب منطوق استخدام حجراته ومكانتها. ليس الباب هو الفاصل الوحيد في البيت العربي القديم، فالفواصل الهندسية او العرفية تتكاثر في داخله وتحكمها، في الغالب، احتمالات النظر وما يمكن ان تطول اليه، في حال الاستضافة، من حميميات الداخل وحرماته وصولاً الى كل ما يرتبط به من أثاث او ثياب او ادوات. كما يحكم هذه الفواصل مكانة الضيفان والتراتب في الادوار الأسرية (مكانة الاب، رب العائلة، والاولاد، بين ذكور وإناث... الخ). لذلك ربما شكّلت العتبة (البرطاش في سورية او الدورقاعة في مصر) حيزاً رمزياً بامتياز للحفاظ على حرمة الداخل او ترتيب ادوار قاطنيه. فالعتبة هي الفاصل بين ما يمكن ان نسميه الخارج الداخلي (الحوش أو الفناء أو

الدار حيث قاعة الجلوس والاستضافة) وبين الداخل الداخلي (المجلس الخاص للنساء، او غرف النامة، او حتى غرف الاستقبال الداخلية). واذا كانت العتبات ليست سوى ابواب عرفية تقيم الفاصل والحد في اتصال الداخل المنزلي، فان فتحها في وجه القاصد يتطلب عبارة سحرية هي في معيار سلوكه، وتحمل معنى الاستئذان. «افتح يا سمسم!» ولكن في صيغة اخرى. فالقاصد الذي يقرع الباب الخارجي يُسأل عن غرضه أولاً، وعن بعد في حال غياب الرجل، رب البيت، او في حالات اخرى يلاقيه على العتبة احد الاولاد (فالولد لا جنس له حتى البلوغ) ليسأله عن غرضه وعن حديثه. وحين يدخل، بعد نوع من التفاوض والإشعار لإخلاء الممرات من العنصر الانثوي، يبدأ بالدسترة (من قوله «دستور») او بطلب الستر («ياستار») او يكتفي بذكر الله ايداناً بولوجه الى الحيز الحميم للبيت وحرمة. وليس مستبعداً ان تكون صيغة «الدسترة» مشابهة لما تعني من لغة الادعية والتي تلفظ بصوت عال لطرد الجن، اذ في المعتقد الشعبي لا زال خطو العتبة يحمل في اعماقه الشروع في خوض مجاهل ومخاطر.

فإذا كانت العتبة تعني، في اللغة، العبور والتجاوز، إلا انها تعني في جذرها ايضاً: «اللوم على امرٍ ما» وتعني «المحاسبة على خطأ أو سوء تصرف». فالعتبة هي آخر الفواصل بين الخارج والداخل، وبين المغلق والمفتوح.

## النظر والثرثرة

ان انكفاء البيت العربي على حميميته وحرماته لا يعني إن إضماره للانثوي يرد عنه فضاء الخارج كلياً. فالفواصل والحدود التي يضعها لاستدراك الطارئ الغريب لا تستقيم إلا في علاقتها مع الخارج ولكن على أن يفد الخارج اليها تدريجاً وبمقدار بحيث ان العلاقة التي تنسج بينهما لا تتجاوز حد التجاور الى الاختلاط.

وللنساء في مناخ البيت العربي القديم هامش لحضورهن. وحين يحضرن يكون الحيّز ملكاً لهنّ وما من دخيل. فحين تغيب المراتب (صدارة الذكور ومصادرتهم الداخل الحميم)، تستطيع النساء ان يُعدن الصلة بالجوار القريب. ذلك ان الجوار يتحول، هو ايضاً، الى جوار مؤنث، ويصبح ممكناً ان يتصل داخل البيت بالخارج عبر النظر. فالخُصّ او المشربية او الكوشك او الشرعة، كلها منافذ لاطلاق النظر وتجوّاله في الحيز الخارجي الذي تتيح له هندسة المعمار العربي ان يرى وحتى ناصية الزقاق (اي حدود الخارج الخارجي) من دون ان يُرى. فالمرأة تستطيع ان تطلّ على عالم لا يراها مما يضاعف امتلاكها لشبهة السرّ والغموض في مخيلة الزائر او الوافد الغريب. وبذلك يتسرّب العالم الخارجي بمقدار لا يفضي الى هدر او تفريط. فالمنافذ هي في الغالب السُتر المشبّكة التي تحفظ حميمية الداخل وحرمته وتستدرج بعض الخارج اليه. ولعل فكرة الرائي غير المرئي هي التي تغذي صورة الوله عن بُعد في القصص الشعبي وفي الأدب الذي يحاكيه. فالنوافذ هي ذرائع قصص الحب الشائعة منذ «الف ليلة وليلة» حتى «بين القصرين» لنجيب محفوظ. ودوافعها تكمن في هذا التراوح بين ما يظهر وما يخفي، وفي الغموض الذي يكتنف ملمح الوجه الخاطف خلف الشيش او الستارة او المشربية. وكأنّ في النظر الى الخارج رغبة الناظر في فضّ مكنون الداخل وفي استدعاء المشهد العام الى الداخل.

بالاضافة الى المشربية او النافذة، يساهم السطح في احوالة الجوار الى مدى اتصال نسوي. فالمرأة التي «ترى ولا تُرى» تقيم على السطح اتصالاً كلامياً مع مثيلاتها في الجوار المباشر. ويكاد يكون السطح، في البيت العربي التقليدي، حيزاً لنشاط ينحصر بالأنثى (دواجن، او نباتات او نشر الغسيل)، ومنه تضيف الى التواصل الهندسي بين البيوت تواصلاً من نوع آخر مع حميميات اخرى ولكن مجاورة. فالسطح هو مكان التقاء

مجتمع من نوع خاص، وهو مكان الثرثرة، وتبادل الاخبار والهذر الذي يجعل من وقته نوعاً من الفسحة ومن النزهة التي لا تتجاوز حدود الفواصل ولا تفضي الى قضاء العموم.

ولكي يتعدى السطح مداه الى حيز اوسع واكثر عمومية لا بد ان يكون التجمّع السكني كتلة محلية اوسع كما هي حال الحارة، او «الحنة» في مصر. ولكنها تحافظ بأية حال على طابع الخصوصية الذي يعني، هذه المرة، أبناء التجمع وليس مجرد فرد او أسرة بعينها. بحيث ان الداخل المنزلي من شأنه ان يمتد الى أبعد من حدوده الحصرية بقليل، الى منور الدرج (في حال السكن في البنايات الجماعية الحديثة) او الى الشرفة المتقدمة على باحة الحارة، او الى ما بعد العتبة (في حال السكن التقليدي). كما تتجاوز المشاغل المنزلية حدّ الستر الى الفضاء العام. لذلك من الشائع ان يصادف العابر في مثل هذه الحارات امرأة تغسل الثياب او تحضر طعام الغداء (تنقي الأرز او العدس) او تغسل الاطباق على السطح او الشرفة او العتبة. ولا يضيرها ان تظهر في ثياب المنزل الخفيفة وان تكون سافرة الوجه والشعر، ما دام حد سفورها (في الهيئة وفي الشاغل) لا يتعدى حدود هذا الخارج الداخلي للحارة او للحنة.

إلا ان ظهور الداخل الحميم (الذي تمثله المرأة) او ميله الى الظهور لا يعني خرقاً لمعيار الطابع الانكفائي للبيت العربي التقليدي، وانما هو استدراج لجزء من الحيز الخارجي (الذي لم يصبح عمومياً بعد، لأنه في وسط الحارة ومحيطها) الى الحيز الداخلي، بسبب الاكتظاظ والظروف الاجتماعية والاقتصادية الخاصة لمدينة ما. ويبقى ان المرأة التي تشكل جزءاً من الداخل العائلي وتقيم في حمى الفواصل التي تدفع عنها شبهة الاختلاط، حتى اذا ارادت ان تخرج الى فضاء هذا الاختلاط ومحلّه (السوق، زيارة الى محلة في الجوار او أبعد) كان عليها ان تحاكي الحُجب التي تمثلها جدران المنزل ومشربياته وستائره. لذلك كان عليها في

تجاوزها العتبة نحو الخارج ان ترتدي فوق ما ترتديه عادة في كنف المنزل، ما يحجب شكلها وزينتها، اي ما يحجب الإغواء بالنظر. فهي ترتدي «الشرشف» او «الملاية» وهما عبارة عن ثوب اسود فضفاض وطويل يغطي جسمها وملابسهن العادية الملونة، بالاضافة الى لثمة للرأس والوجه. واليوم تلبس النساء عادة معطفاً (صيفياً او شتوياً) يغطي ملابسها الملونة. وليس في هذا الزي الذي مازال شائعاً في محال السكن العربي التقليدي (مهما اختلف الوسط الاجتماعي الذي تنتمي اليه) ما يشير الى أكثر من تواصل تقليد الانكفاء المنزلي. ففي هذه الحال تأخذ المرأة، في توغلها في الحيز العمومي، ما يعادل الستر الذي يمثله البيت. فكانها لم تغادر، او كأنها تنتقل ببيتها كله الى حيز العموم. وبذلك تكون غير مرئية، بلباسها او بسلوك الآخرين ازاءها اذ يغضون الطرف او يتصرفون وكأنهم لا يرونها.

فالملاية او اللثمة هي تماماً كالمشربية على النافذة، نوع من التسوية العرفية والسلوكية. انها نافذة الفضولي (لان المرأة بخروجها تريد ان تُرى) الذي يعلم ان الآخرين فضوليون ايضاً.

ان ادوار الباب والحائط والنافذة والعتبة التي تحكم ادوار العيش في المنزل العربي التقليدي، تبدو وكأنها تتحول الى معايير تضبط علاقة الافراد في الاسرة بالحيز العمومي الذي يبدأ مباشرة خلف العتبة. واذا كانت دلالات هذه الذرائع الهندسية تتخطى التراتب المادي لتوزيع وتراتب حجرات البيت وتؤكد تواصل السلوك التقليدي الذي يترتب عليه، فإنها ايضاً (اي هذه الدلالات) تفسح في المجال لفهم علاقات الانكفاء والجوار، والعزلة والتضامن، في التجمعات المدنية العربية. واذا كان التقدم المعماري وحداثته قد أدّى الى تقنين المدى السكني ورصفه وتراتبه العمودي القسري، فان معايير السلوك تكاد تكون هي نفسها، وباستثناءات قليلة، في القاهرة او دمشق، التي ترسم حدود الداخل



---

المنزلي وحدود خارجة. وقد يكون ذلك من سمات البيت أو من سمات الأسرة، والأرجح أنه من أخلاقياتها معاً.

---

\* يعتمد هذا الفصل على بعض خلاصات جان شارل دوبول وجان لوك آرنو في تأويل العمارة العربية والإسلامية، في عملهما المشترك الذي نشر تحت عنوان: «عبر الجدار» أو «باب بيتك يحميك» منشورات مركز جورج بومبيدو، باريس ١٩٨٥.

## نيويورك، نيويورك

### (بودريار في وصف أميركا)

أن تكتشف الأمكنة عبر المدى الذي تتيحه لك رحلتك الطويلة في سيارة، هو شكل من الأشكال الغريبة لفقدان الذاكرة. حيث كل شيء يصبح قابلاً للاكتشاف، وقابلاً

للاضمحلال أمام ناظريك (...)

في رحلتي هذه كنت أبحث عن أميركا التي تتجسد في الحركة الحرة، الطليقة، في المدى الذي تأخذك إليه «الطرق الحرة» (فري وايز)، ولم أكن أبحث عن مظاهر الاجتماع أو الثقافة. كنت اتقصى أحاسيس السرعة الصحراوية والنزّل الصغيرة ومساحات التراب المعدني. ساهياً عن أميركا الأعماق، تلك التي تتمثل بالتقاليد والعادات والذهنيات المختلفة. فقد وجدت

### حادثة الخرافة

(١٠٠) لقد بحثت عن أميركا الفلكية، أميركا الحرية المطلقة والتي لا جدوى منها، انطلاقات الطرقات الحرة (Freeways)، وليس أميركا الاجتماع والثقافة - أميركا السرعة الصحراوية، وفنادق الأرياف والمساحات المعدنية، وليس أميركا في عمق ما تتقوم به كالعادات وأنماط التفكير. لقد انكببت على سرعة السيئاريو، وانعكاس الصورة اللامبالية في التلفزيون، وشريط النهارات والليالي خلل حيز فارغ، وعلى التقالي المذهل للإشارات التي بلا

في العمق ان الولايات المتحدة، بمساحاتها الشاسعة، وتقدمها التكنولوجي ووعيتها السعيد المفاجئ، بالإضافة الى المدى المترامي الذي تشرعه في أرجائها لتقنيات التمويه، هي المجتمع البدائي الراهن الوحيد؛

والإفتتان بها إنما يصدر عن احساسك بأنك تعبرها من أقصاها إلى أقصاها وكأنها صورة المجتمع البدائي للمستقبل؛ مجتمع التعقيد والتهجين والقدر الاكبر من الاختلاط؛ مجتمع الشعائر المفترسة ولكن الجميلة في تنوعها الاصطناعي؛ مجتمع الواقع الذي يتجاوز حقيقته الاجتماعية والذي يظل مجهول العواقب، لكن راهنيته تدفعنا للتفاؤل. إلا أنه من دون ماض يتيح لنا ان ندرجه في حلقة افكارنا. ومن هنا بدائيته.

بهذا المعنى لا معيار للمقارنة بين أوروبا والعالم الجديد: اميركا. فالمعجزة الأوروبية (ايطاليا) تتمثل بهندسة المشهد. اما الاختراع الاميركي فهو الفاضح. هناك ترف المعنى وفبركته بانتظام الهندسة، وهنا صحراء اللامعنى؛ لذلك إذ أغادر القارة القديمة عليّ ان أهبط أولاً في نيويورك».

أثر، والصور والوجوه، ومشغل الطريق الشعائرية، ما هو اقرب الى العالم النووي والمتنوّي الذي هو عالمنا المحتمل اقتباله حتى في اكواخنا الاوروبية.

لقد أمعنت النظر في الكارثة المقبلة والناجزة للاجتماعي عبر المشهد الجيولوجي، في ذلك الارتداد الظاهر للعمق الى سطحه كما تشهد عليه المساحات المثلمة، والمرتفعات الشاهقة من الصخر والملح، والوديان التي يعبرها نهر الحفريات الجاف، والهوة التي لا تضاهي في قدمها من البطء الذي هو التآكل والجيولوجيا، حتى في ذلك المثلث العمودي للحواضر المدنية. ذلك الظاهر النووي وتلك الكارثة المقبلة، كنت قد أدركتهما من محلّ اقامتي في باريس. ولكن لكي نفهمهما ينبغي ان نتخذ مسار الرحلة التي تحقّق ما يسميه فيريلو (Virilo) «جماليات القلاشي».

ذلك ان الشكل الصحراوي الذهني يتعاظم على مدّ النظر، وهو الشكل الخالص للتخلّي الاجتماعي. ولعلّ

## لماذا يعيش الناس في نيويورك؟

«عدد ابواق المركبات يتزايد، في الليل وفي النهار. السيارات تضاعف سرعتها، وتزداد لوحات الاعلان عنفاً. كل شيء يتضخم ويأخذ احجاماً هائلة وكذلك الأنوار الكهربائية.

انفكاك الأواصر يجد شكله الخالص في السرعة المجردة. فما ينطوي عليه التخلي او التنوية الاجتماعية من برودة وموات يجد هنا، في دفاء الصحراء، شكله التأملي (...)، ذلك ان الصحراء ليست الا هذا: نقد وجدي للثقافة، وشكل وجدي للتلاشي.

ان عظمة الصحاري تكمن في أنها، بجفافها وقحطها، الوجه السلبي للمساحة الأرضية ولأمزجتنا المتحضرة. انها الموضع الذي تندرف فيه الأمزجة والسوائل وفيه يتنزل مباشرة، لشدة نقاء الهواء، أثر المجرات الفلكي. حتى انه كان ينبغي ان يباد الهنود (الحمري) كي يلوح تاريخ اقدم وأعظم حجماً من التاريخ البشري: تاريخ معدن وجيولوجيا وأفلاك وهشاشة لا انسانية، وقحط يطرد هواجس الثقافة المصطنعة، وصمت لا وجود له في مكان آخر.

ام صمت الصحراء هو مرثي ايضاً. انه مصنوع من امتداد البصر الذي لا يجد امامه ما يتيح له الانعكاس (...)

ونطاق اللعب، هو أيضاً، يتسع. إذ يبدو أن الأمر يكون دائماً على هذه الحال حين يقترب واحدنا من مركز الارض. ولكن الناس يبتسمون، بل إنهم يبتسمون اكثر فاكثراً، لكن واحدهم لا يبتسم للآخرين، انه يبتسم دائماً لنفسه وبمعزل عنهم. إن التنوع المخيف للوجوه، وتفرداها في اتخاذ ملامح مبهمة، تماماً كالاقنعة التي كانت تكسب الوجوه ملامح الشيوخوخة والموت في الثقافات القديمة، نجدها هنا على وجوه شبان في العشرين من عمرهم او حتى في الاثنتي عشرة. الا ان مثل هذا الامر لا يبدو غريباً هنا، لانه يشبه المدينة نفسها؛ فمسحة الجمال التي لا تكتسبها المدن عادة الا عبر تقادم قرون من الزمن، اكتسبتها نيويورك في سحابة خمسين سنة من التاريخ الحديث. كأنها مدينة فرعونية

حيث كل شيء على هيئة النصب العمودي والمسلات. فالمباني الضخمة التي تحيط سنترال بارك تبدو وكأنها قناطر. فتنخذ الحديقة الشاسعة بفعل الوهم البصري شكل حديقة معلقة.

إنَّ عدد الناس الذين يفكرون هنا بمفردهم، والذين يغنون بمفردهم أو يأكلون بمفردهم أو يتحدثون في الشارع لأنفسهم، يكاد يكون مخيفاً. إلا أنهم، وبرغم ذلك، لا يضافون بعضهم الى البعض الآخر. بل على العكس من ذلك، ينسحب واحد منهم من حياة الآخرين فيبدو الشبه في ما بينهم غير بديهي.

ثمة وحدة لا تشبه مثيلاتها. وحدة الرجل الذي يحضر وجبة طعامه في العلن، على حافة حائط، على غطاء محرك السيارة، أو امام سياج ما، هنا يستطيع العابر ان يرى الكثير من هؤلاء. ومما لا شك فيه انه المشاهد الاكثر كآبة في العالم. ربما اكثر من منظر البؤس، أو من منظر الرجل الذي يتسول رزقه. إنه المشاهد الذي يتعارض كلياً مع قواعد الاجتماع البشري وحتى الحيواني.

### المجتمع البدائي الوحيد

إلَّا أنَّ ثمة مفارقة حادة هنا، تسم هذه البلاد، وهي مفارقة الجمع بين التجريد المتعاضم لعالم نووي وبين حيوية ابتدائية وعضوية وغير قابلة للتحكم، تنأى لا من التجذُّر بل من الاقتلاع، حيوية جسمانية، عضوية، سواء في الجنس أو في العمل، في الاجساد أو في حركة التنقل. ففي العمق نحسب ان الولايات المتحدة في اتساعها الشاسع وفي ترفها التكنولوجي ووعيتها السعيد الذي لا يخلو من فظاظة (...) هي المجتمع البدائي الوحيد حالياً. والفتنة تتولّد من امكان التجوال في ارجائها على انها صورة المجتمع البدائي المستقبلي، مجتمع التعقّد والهجنة والملذات الأشمل، مجتمع طقوس مفترسة، لكنها جميلة في تنوعها الصناعي، ومجتمع واقعة ميتا - اجتماعية ذات تبعات غير متوقّعة إلَّا أنَّ راهنيتها تغبطن وتبقى دون ماضٍ يعكسها، اي انها تبقى، في جوهرها بدائية.

## لماذا يحيا الناس في نيويورك؟

اذ لا صلة تجمع بينهم، مجرد جاذب داخلي مصدره منطق الاختلاط الخالص، إذ ليس من سبب انساني واحد يبرر الحياة هنا. إنما هناك وَجْد الاختلاط.

من يأكل وحيداً هو الميت!  
(...) إِنَّ عَدَد الذين يَفْكَرون بمفردهم هنا، والذين يَغْنُون بمفردهم ويأكلون بمفردهم ويحادثون انفسهم في الشوارع، لعدد هائل، ومع ذلك لا سبيل للجمع بينهم. بل على الضد من ذلك، انهم قابلون لأن يطرح واحد منهم عدد الآخرين، اما الشبه في ما بينهم فامر غير محقق.

ولكن ثمة عزلة لا تشبه اي عزلة اخرى. عزلة الرجل الذي يُعَدّ، علانية، وجبة طعامه، فوق جدار، على سقف سيارة، خلف سياج، وحيداً.

هنا، مثل هذا المشهد الأكثر من شائع، ولعلّه المشهد الأشد إيلاماً، الأشد إيلاماً من البؤس والأشد إيلاماً من منظر الرجل الذي يتسوّل الصدقة هو منظر الرجل الذي يأكل بمفرده امام أعين الناس. إذ ليس هناك ما ينافي قواعد الاجتماع البشري او الحيواني اكثر من هذا المخطر، ذلك ان الحيوان يحظى دائماً بشرف المشاركة في الطعام او التنازع عليه. مَنْ يأكل بمفرده هو الرجل الميت

جمال السود والبورتوريكيين في نيويورك وخارج الايماات التي يوحي بها الاختلاط العرقي، ينبغي ان نقول ان السود، اي بذرة الاعراق الداكنة اللون، هو زينة طبيعية تنبثق من الزينة الاصطناعية لكي تشكل مساحة من الجمال الذي تفتقده الوجوه الشاحبة، فيبدو البياض وكأنه بهتان الزينة المادية، وهو حياد قد يكسبه كل سطوة الظاهر في فعل الخلق لكنّه يفتقد دائماً سطوة المصطنع الباطنية بل الشعائرية.

في نيويورك ثمة أعجوبة مزدوجة: كل مبنى من المباني الضخمة يهيمن أو كان يهيمن على المدينة لفسترة من الزمن. وكذلك كل عرق من الأعراق العديدة التي تسكنها.

فالاختلاط هنا يمنح كل فئة ألقها الخاص، فيما يميل في الامكنة الاخرى من العالم الى ازالة الفوارق. في مونتريال مثلا تجتمع كل العناصر التي نجدها هنا: الفروقات العرقية، والمباني الضخمة، والمساحات الشاسعة

التي يتميز بها الشمال الاميركي،  
الا انها لا تمتلك ألق المدن  
الاميركية وعنفها. وكذلك في  
اوروبا. اوروبا لم تكن في  
تاريخها قارة. بينما يكفي ان  
تضع قدمك على ارض اميركا  
الشمالية لكي تشعر بوجود قارة  
باكملها. حيث الحيز لا يصنع  
التفكير فقط، بل هو التفكير  
نفسه.

اذ لا يمكن ان نقارن بين  
ضاحية «الديفانس» الباريسية  
الحديثة وقلب المدن وناطحات  
السحاب الاميركية، فالمنطق  
الهندسي الذي صمم ضاحية  
الديفانس قد خذل الألق المعماري  
للبناء العمودي ومنطق توزيعه  
بإصراره على إحاطة هذه المباني  
الضخمة وتأطيرها بمشهد على  
الطريقة الإيطالية، اي بإصراره  
على حبسه في اطار مسرح مغلق  
تحيط به جادة طرفية. فبدت

(ولكن ليس من يشرب بمفرده، لماذا؟).

عموم العثة...

في نيويورك، كل المجانين  
والمرورين قد أطلق سراحهم. أطلقوا  
في أرجاء المدينة، فبات يصعب التمييز  
بينهم وبين الرافضين من «البانك» أو  
الزُغار أو مدمني المخدرات والكحول  
البؤساء الذين يتكاثرون فيها. اذ لا  
يعقل ان تعمد مدينة بمثل هذا الجنون  
ان تطرح من حياتها العامة مثل هذه  
النماذج لعثة قد غلب، في اشكال  
مختلفة، على أجواء المدينة (...)

الشاشة هي التي تضحك

لقد حل الضحك في التلفزيون  
الأميركي محل جوقة (كورس)  
التراجيديا الاغريقية. انه ضحك شديد  
القسوة ولا تنجو منه الافقرات النشرات  
الاخبارية والنشرات الاقتصادية  
والتقارير بشأن الاحوال الجوية. الا ان  
أذن المشاهد تسمع الضحك، كأنه  
الهاجس، في خلفية صوت ريغان وهو  
يلقي خطابه وفي خلفية التعليق على  
كارثة مشاة البحرية في بيروت، او في

وكانها حديقة على الطريقة الفرنسية. باقة من المباني يلفها شريط يحيطها. وبذلك تلغي العمارة الفرنسية ما تتيحه مدينة نيويورك من امكان توالد هذه الوحوش المعمارية من بعضها البعض الى ما لا نهاية.

خلفية الفاصل الاعلاني. انه الوحش القادم من العالم الخارجي (ALIEN) الذي تهجس به أروقة المركبة الفضائية. انه الضحك الساخر الذي يستخف بثقافة طهرانية. في بلدان اخرى، يترك الضحك لرغبة المشاهد. اما هنا، فضحكته تستأثر بها الشاشة وتدرجها في سياق «المسلسل»، فالشاشة هي التي تضحك، وهي التي ترفقه عن نفسها، ولا يبقى لك إلا الوجود.

فييتنام على شاشة التلفزيون (والعبارة حشو لغوي، لأن فييتنام كانت بالفعل حرب مُتلفزة). الاميركيون يقاتلون مستخدمين سلاحين أساسيين: الطيران والإعلام. اي القصف المادي للعدو والقصف الالكتروني لبقية العالم. انهما سلاحان غير أرضيين، في الوقت الذي كانت أسلحة الفيتناميين وتكتيكهم القتالي من صلب الانتماء الى العرق والارض.

ولذلك ربح الطرفان الحرب: ربحها الفيتناميون على الارض، وربحها

فهنا يتولد الجسم المعماري البحت، الذي يغيب عن بال المهندسين، وهو الشكل الذي يرفض معيار المدينة ومعيار استخدامها، ويرفض معيار عيش الجماعة والأفراد، ويوغل في توسعه الهذيان الذي لا تعادله الا غطرسة المدن في عصر النهضة.

## وحدك في الزينة الهائلة للمدينة

يُقال: «الشارع في اوربا حيّ. أما في اميركا فالشارع ميت». إنها مغالطة. إذ ليس هناك ما هو أكثر كثافة، وجاذبية وحيوية، وأكثر حركة من شوارع نيويورك. فالحشود وأرتال السيارات ولوحات الاعلان تحتلها تارة بعنف وطوراً بشيء من الخفة. ثمة ملايين من البشر تحتلّها وتمخر شوارعها، على



عجل او بكثافة العنف نفسه، وكأن هذه الأعداد الهائلة من البشر ليس لديها ما تفعله سوى ابتكار هذا الازدحام الفريد لنيويورك. واحسب ان هؤلاء ليس لديهم ما يفعلونه سوى انتاج هذا السيناريو الدائم للمدينة.

الإميريكيون في الحيز الذهني الإلكتروني. وإذا كان الفيتناميون قد حققوا فيها نصرا ايدولوجياً وسياسياً فان الأميركيين قد حققوا من جرأتها (فيلم) «الرؤيا الآن» الذي اكتسح العالم.

### الانارة ومعنى الحداد

إن هُجاس الأميركيين يكمن في ان لا تطفأ الأضواء. لذلك تظل الأضواء ساطعة طوال الليل في البيوت. وفي ناطحات السحاب تظل المكاتب المهجورة من الموظفين مضاءة. على الطرقات الحرة وفي وضح النهار تسير العربات وقد اضاءت مصابيحها. في «دانس بالمازيف» «بفينيس حانة صغيرة تباع البيرة في حي تقفر ارجاؤه كلياً بعد السابعة مساءً، الا أن لافتة النيون المضاءة بالأخضر والبرتقالي تظل مضاءة طوال الليل عبقاً في القفر. هذا ناهيك عن التلفزيون المبرمج للبث لمدة ٢٤ ساعة من ٢٤ ساعة، والذي يعمل بطريقة هاذية في غرف المنازل المهجورة او في غرف

الموسيقى تصدح في كل مكان، اما زحمة السير فهي الاكثر كثافة، وبرغم طابع الاحتدام الصامت التي تكتسبه، فلا تقارن بالازدحام العصبي والاستعراضى على الطريقة الايطالية. الشوارع والجادات التي لا تقفر ابداً لا تشبه الاختلاط الشرياني الضيق الذي نراه في الشوارع الاوروبية، لان الهندسة هنا تميل الى كونها فسحات منفرجة ومضاءة.

في اوروبا لا تحيا الشوارع فعلاً إلا بالاكسسواب، اي في لحظات تاريخية معينة. إبان الثورات والمتاريس. ماعدا ذلك فإن المارة فيها يعبرون مسرعين، لا احد يتريث فعلاً، لا احد يسير فيها جيئةً وذهاباً على هواه. تماماً كالسيارات الاوروبية التي لا يمكن للمرء ان يحيا فيها. لأنها ضيقة، صغيرة، ليس فيها المدى

المطلوب. وكذلك المدن (الاوروبية) التي لم تعد تمتلك ما يكفي من المساحة او ان هذه المساحة تحولت فيها الى امكنة للعموم، حيث تتوافر كل اشارات المشهد العمومي، الأمر الذي يجعلها ممتنعة على العبور او التريث فيها كما يفعل المرء في صحراء او في حيز محايد.

الشارع الاميركي لا يشهد ربما لحظات تاريخية، لكنه دائم الحركة والحيوية كأنه تتابع سينمائي. تماماً على هيئة البلد نفسه حيث المشهد السياسي والتاريخي لا حساب له او على الاقل حسابه لا يذكر، بعكس حمياً التغيير، سواء كان سببه التقدم التكنولوجي او الفروقات بين الاعراق او وسائل الاعلام: وهكذا لا يسود سوى عنف نمط العيش نفسه.

يبدو دوار المدينة في نيويورك وقوة حركتها الجاذبة اقوى بكثير من ان يفكر الانسان بالعيش مع الآخر، بالمشاركة في حياة الآخر. وحدها العشائر، العصابات، والمافيات، والجمعيات السرية والشأذة من شأنها ان تحيا في شراكة التواطوء ولكن ليس

الفنادق الخالية من النزلاء (...) ليس هناك سر أعظم من سر التلفزيون الذي يبت برامجه وصوره في حجرة فارغة، انه امر أغرب من حكاية الرجل الذي يحدث نفسه او المرأة التي تحلم امام أواني المطبخ. إذ يبدو الأمر وكأن كوكباً آخر يهمس اليك ويخاطبك، وفجأة يصبح التلفزيون ما هو عليه فعلاً: فيديو عالم آخر ولا يخاطب احداً بالفعل، يبت صوراً لامبالياً، ولا يُعنى حتى بالمرسلة التي يبتها (اذ يُعقل ان يبقى التلفزيون حتى بعد زوال الانسان). باختصار، لا احد في اميركا يقبل بحلول الليل او السكينة، ولا احد يقبل بتوقف السيرونة، التقنية (...) هنا يمكن القول ان مثل هذا السلوك يعبر عن الخوف او الهاجس، ويمكن القول ان هذا الهدر اللامنتج هو عبارة عن فعل حداد. ولكن ما يبدو عبثاً خالصاً هو ايضاً مدعاة اعجاب. فالخطوط اللامتناهية من الانوار في الليل وآلات التبريد الهادرة في غرف الفنادق الريفية الشاغرة، والاضواء

الازواج. انها صورة النقيض لسفينة نوح حيث جمعت الحيوانات فيها ازواجاً لانقاذ النوع من الطوفان. هنا، في سفينة نوح الغربية هذه، كل فرد يبصر بمعزل عن الآخر، ويتوجب عليه كل ليلة ان يبحث عن اخر الناجين لاكتمال الحفلة الاخيرة.

الاصطناعية الساطعة في وضوح النهار، كلها علامات على اللامعنى والعته ولكنها تثير الاعجاب. أهو ترف أحقق لحضارة ثرية تخشى انطفاء النيران خشية الصياد في ليل بدائي؟ في مثل هذا الواقع ثمة البعض من كل هذا. ولكن المذهل هو الافتتان بالزخرف، بالطاقة، بالحيز المتسع، وليس فقط بالحيز الطبيعي: ذلك ان الحيز متسع في عقولهم ايضاً (...).

### الثقافة وميزات الصحراء

حيث يقضون اوقاتهم في المكتبات العامة أقضيه في الصحاري وعلى الطرقات. وحيث يستمدون قوام عيشهم من تاريخ الأفكار، لا استمد قوامي الا من الحدث الراهن، من حركة الشارع او من روائع الطبيعة. هذا البلد ساذج، وفيه ينبغي ان تكون ساذجاً. كل شيء هنا ما زال على صورة مجتمع بدائي: التكنولوجيا، وسائل الإعلام، والتورية الخالصة تنمو على طبيعتها البرية، طبيعتها الاصلية. اللامعنى له حضوره الحاسم، والصحراء تبقى هي

لقد تم اطلاق المجانين في نيويورك. وبعد ان اطلق سراحهم في شوارع المدينة باتوا لا يتميزون عن آخرين: البانك، والجانكيز والمدمنين او غيرهم من البائسين الذين يطوفون في لياليها القاسية والغريبة. إذ يصعب ان يفهم المرء لماذا تخفي مدينة بمثل هذا الجنون المجانين من ناسها في ظل الاحتجاز.

ان شعار شكل جديد من النشاط الاعلامي بات يغلب الآن. شعار الاداء الانطوائي الذي لا يمثل سوى الشكل الخالص والفارغ لتحدي الذات. لم تعد هناك مسافة بالمعنى الذي نعرفه، ولم يعد هناك جهد يبذل من اجل انتصار ما، ولعلّ سباق الماراثون الشهير في نيويورك ليس اكثر من الرمز المعروف عالمياً لمثل هذا الاداء الذي يعبر عن جرأة او عن

مآثر لا تفضي الى اي نتيجة. ترى من ينجح في اجتياز المسافة المحددة يصرخ وهو متهاك على قواه: «لقد فعلت ذلك»، «لقد نجحت»؛ هناك ١٧ ألفاً من المشاركين سنوياً في ماراثون نيويورك، في السباق الذي لا يعني

في الختام شيئاً سوى ان من ينجزه يستطيع ان يقول في النهاية: «لقد نجحت في اجتياز المسافة». نوع من الشكل الاستعراضى، بل الإعلامى للانتحار. سباق يقوم على ان يصمم المرء على الركض ليبرهن انه قادر على استنفاد أقصى طاقته.. ان يقيم البرهان. البرهان على ماذا؟ البرهان على انه قادر على الوصول. تماماً كالهبوط على سطح القمر. حين كان يعلو الصراخ: «لقد نجحنا». وكان النجاح قد حصل، وليس بالخارق في النهاية لانه كان حدثاً مبرمجاً في سياق التقدم والتطور العلميين. كان ينبغي ان ينجز مثل هذا الامر. وقد انجز. إلا ان هذا الحدث بالذات لم يطلق في مخيلة الناس حلم غزو الفضاء القديم. بل يبدو انه استنفده حتى الرمح الأخير؛ ليس غريباً ان نرى في

المشهد البدائي حتى في حواضر المدن. ضخامة هائلة في المساحة. وبساطة في اللغة والطباع (...).

إن الثقافة الأميركية هي وريثة الصحاري، وتلك ليست طبيعة على النقيض من المدن، بل انها تشير الى الفراغ، العُري الجذري الذي يقوم في خلفية كل انشاء بشري. وفي الوقت نفسه تشير الى منشآت الانسان على انها كناية للفراغ، والى انجازات الانسان على انها استكمال للصحراء وتتمة؛ الثقافة كسراب، وكاستمرار للتورية.

### أميركا الخرافة...

لم تخل أميركا يوماً من العنف او الاحداث او الرجال او الأفكار، ولكن كل هذا لا يصنع تاريخاً. يؤكد اوكتاڤيو باث بحق أن أميركا قد وُجدت في سياق الرغبة في التغلّت من التاريخ، والرغبة في تشييد يوطوبيا بمنأى عن التاريخ، وهذا ما تمّ جزئياً وانها لا تزال تبني في هذا السياق.

وفي اليوم الذي ولدت فيه على

صباح مبكر شاحنة نقل هائلة، بلونها الاخضر ومعدن جنباتها اللامع وهي تسير في الجادة الشاسعة. وعلى الجانبين كتبت عبارة باحرف ذهبية: التصوُّف للنقل، ففي مثل هذه العبارة تجد كل مدينة نيويورك وما

يمكن ان تعنيه من وجهة المعنى الصوفي للانحطاط: ففيها كل المؤثرات الخاصة، بدءاً بالارتفاع العمودي المتعالي وصولاً الى تعقُّن الفضلات على الارض، وكل المؤثرات (السينمائية) الخاصة لاخترت لاطلاع اوراق الامبراطوريات، انها البعد الرابع للمدينة.

تصنع مدينة نيويورك لنفسها عناصر الكوميديا الخاصة بكارثتها. وليس في هذا القول اي اشارة لأثر الانحطاط، ذلك انها

المقلب الآخر من الأطلسي تلك الحادثة الشاذة في كامل سطوتها، بدأت اوروبا بالزوال. لقد انتقلت الاساطير من مكانها. كل اساطير الحداثة اصبحت اليوم اميركية ولا يجدي سلوك التأسّي. في لوس انجلس اختفت اوروبا حكماً. يقول أ. هوبير: «لديهم كل شيء. ليسوا في حاجة لشيء. انهم، بالطبع، يحسدون ماضيها ويجلّونها، وكذلك ثقافتنا، ولكن، في الحقيقة، نحن في اعينهم مجرد عالم ثالث أنيق».

جان بودريار

تفيد من التواطوء المدهش لكل قاطنيها. وفي ذلك من دون شك علامات على قدرتها التي لا تعرف ما يهددها او ربما لأن لا شيء يتهددها. ان كثافة الحياة فيها، وألق الكهرباء الاصطناعي يمنعان عنها فكرة اي حرب. ويبدو استئفاف الحياة فيها كل صباح كأنه معجزة لشدة ما تكون قد استنفدت من الطاقة في الليل الفائت. وكأن المخزون الكهربائي الذي يجعلها تتألق في الليل والذي تضمّره في النهار، يجعلها تحدس بالكارثة التي تهددها بالدمار، ولحسن الحظ، لا تحدث؛ لكن طاقة الدمار هذه تمنح نيويورك ان تحيا هذيان «قيامتها» (نهايتها) في المشهد الذي تصنعه كل يوم ولكن بمسحة جمالية: في جنونها، في ادائها الانطباعي العنيف.

هنا لا احد ينظر اليك، لأن كل العابرين يغرقون في أدوارهم غير الخاصة، لا أثر لرجال الشرطة في نيويورك، بينما تصادفهم في أماكن أخرى لكي يُضفوا طابعاً مدينيّاً وحديثاً على مدن لا تزال شبه ريفية (وباريس تشكل مثلاً مناسباً). اما هنا فقد بلغ الطابع المديني مبلغاً بحيث بات معه من غير الضروري ان يعبر عنه او ان يكتسي طابعاً سياسياً، وليست المظاهر التي تلجأ اليها هذه المجموعة الايديولوجية او تلك اكثر من مجرد تلون عابر بالإضافة الى ندرته (ذلك ان الاعراق والأثنيات المختلفة تعبر عن ذاتها بواسطة الاعياد والاحتفالات والعروضات العرقية). والعنف لم يعد عنف العلاقات الاجتماعية، بل بات عنف كل العلاقات من دون استثناء.

إنّ الضحك، الكثير من الضحك، استبدل جوقة التراجيديا اليونانية في التلفزيون الاميركي.

والذين يضحكون ويضحكون يبدون قساة وبلا شفقة ولا تنجو منهم سوى البرامج الاخبارية واخبار البورصة ونشرة الاحوال الجوية. إلا أنّ الضحك يظل مسموعاً، كأنه الهاجس المهيمن، في أصداء صوت ريغان او حادثة المارينز في بيروت، اي خلف المادة الاعلامية نفسها. إنه وحش فيلم «آكين» الذين يرود شبحه في كل الارحاء. انه الانفلاش الساخر لمقالب الثقافة الطهرانية التي كانت سائدة. في التلفزيونات الاخرى، يترك القيمون الضحك او عدمه للمتفرج. اما هنا فضحكات النظار تصاحب البرنامج وتدخل في نسيجه (تريز كومباني، او استعراض كوسبي.. الخ)، وكأن الشاشة نفسها هي التي تضحك وهي التي تسلي نفسها بنفسها. ولا يبقى للمتفرج (الغريب) إلا الوجوم: فهل من المصادفة أن اعلان النزل الصغيرة، يتضمن، بالإضافة الى لائحة الاسعار والاطعمة المتوافرة، التأكيد على ان الشاشة الفضية (التلفزيون) في كل غرفة لا يغمض لها جفن ولا تطفأ طوال ٢٤ ساعة!

الربيع الاميركي الاكبر هو ان تطفأ الانوار. لذلك فالانوار تظل مضاءة، طوال الليل، في المنازل، وفي ناطحات السحاب وفي المكاتب التي هجرها موظفوها. وعلى «الطرق الحرة» تعبر السيارات، في النهار، وقد اشعلت مصابيحها. فليس غريباً ان يدعُ القيمون على ذلك الفندق الصغير في «بورتوفيل» كل اجهزة التلفزيون مضاءة ليلاً نهراً حتى في الغرف الشاغرة، وكأنهم، في اميركا لا يقبلون بحلول الليل او بفترات الراحة، ولا يقرّون باحتمال ان تتوقف السيورة التقنية.

انه مشهد هائل لحركة السيارات. عمل جماعي يقوم به سكان المدينة كلهم طوال اليوم وكأنّ المشهد بات جزءاً من العربات التي تصنعه. فالسيارات نفسها، بسيولتها، أوجدت مشهداً يشبهها، حيث يستطيع السائق ان يلحق عربته بالركب ببسر وتؤدة. وعلى عكس الاوتوسترادات الاوروبية التي تشكل نوعاً من محاور للاتجاهات، استثنائية، وتظل كما ينبغي ان تكون: أماكن لطرد الزحمة الى الخارج، فإن الطرق الحرة (فري وايز) هي أماكن اندراج نحو داخل يبتعد شيئاً فشيئاً (ويحكى ان ثمة عائلات تظل تدور على هذه الطرق في مقطورات للسكن من دون ان تخرج منها ابداً).

فالطرق الحرة لا تشوه المدينة او المنظر، بل تعبرها وتحل العقد في شبكات طرقاتها الداخلية وتستجيب بشكل مثالي للذة شائعة وعميقة في رغبات كل اميركي: لذة قيادة السيارة الى ما لا نهاية. ثم، لمن يعرف طرق اميركا، لا بد ان يلاحظ العابر مسرعاً، طُلُبة الاشارات الجازمة (رايت لاين ماست اكرزيت). هذه الـ «ينبغي ان يخرج» كانت دائماً تعبر ذهني وكأنها من اشارات القدر. اذ هنا ينبغي على السائق ان يخرج، ان يستبعد نفسه ويغادر هذا الطريق العريض، الذي لا يقود الى اي مكان. لكنه يستبعدني من لذة المرور الجماعي، الملاذ الوحيد في اميركا ربما لعزلات يومية لا توصف.

في كل هذا، في كل ما أقوله عن أميركا، ما من سحر، وما من إغواء. فالإغواء نجده في مكان آخر، في إيطاليا، مثلاً، حيث بعض المناظر تحولت الى لوحات رسامين باتت تميل الى الثقافة والارهاف بمقدار ما تميل اليها المدن والمتاحف التي تحتويها. هناك حيث المعنى، في ذروة ترفه، تحول الى مجرد زينة.

هنا نرى العكس: لا اغواء وانما الإفتتان المطلق، فتنة غياب اي شكل من النقد او من الجمالية في مظاهر الحياة. وكل ذلك في تألق الحياد الذي لا موضوع له. صور لمجتمع مديني، بدائي، لكنه يلوح كأنه فعلاً من المستقبل.

---

\*يستعيد هذا الفصل عناصر تحقيق كتبه المفكر الفرنسي جان بودريار إثر زيارة مطوّلة له الى الولايات المتحدة الأميركية، ونشرها في ١٩٨٦ .



## الفهرس

٥	القسم الأول: الترجمان
٧	مديح الخيانة
٩	شعر الترجمة
١٥	فهم ما لا يقال
١٧	مثيرات الرياح
١٩	أصنام ريفية
٢١	شذاذ القراءة
٢٥	الضحك والروائيون
٢٩	كسائن الرواية تروي
٣١	العابر الى الصمت
٣٥	الرواية اكتشف الوجود
٤١	رواة العالم الذي الى زوال
	ألف ليلة وليلة:
٤٩	غير المكتوب هو الحقيقي
٥٩	موت القارئ
	قراءة المعجم:
٦٥	أو رواية المفردات
٧١	السادية المعجمية وهاجس البناء
٧٧	القسم الثاني: نثر الحياة
٧٨	ملكة الهشاشة
٨٣	العين والأشياء
٨٧	الجسد المستهام
٩٧	السكن في المشربيات والشرفات
١٠٥	نيويورك، نيويورك

## مديح الخيانة

زعم الجاحظ أنَّ الشعر لا يترجم (لا يُنقل) ومذ ذاك  
والشائع في مقولنا الثقافي أن نقل الشعر من لسان  
الأصل إلى تصارييف لسان آخر، إنما هو خيانة. وينعتُ  
بالخيانة زرايةً وتقبيحاً. فكلُّ شوب في الأصل تدنيس  
لأن الأصل لا يكون إلا إذا كان شبيهاً بذاته على الدوام.  
والدوام منطقته ومتمنه فلا يُشبهه البشر في شيء، ولا  
تشبه لغته لغتهم، فهناك تكون اللغة معنى، وهنا تكون  
لغواً. هناك تكون شعراً، وهنا تكون نثراً. ذلك أن لغة  
الجواهر المعقّدة هي لاتينية الأصل، ولغو العابرِ ها هنا  
من دارجها ورطانتها، ولا قرابة بين القولين.  
الترجمة خيانة الأصل مثلما يكون العابرُ والزائل  
خيانة الدوام. والنثر خيانة الشعر.  
في ما يلي بعض من السعي المتماذي وراء خيانة  
الشعر بنثر الحياة.

